

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la
renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV**

**Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) e il
rinnovamento delle arti durante il regno di Pilippo IV**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Gloria del Val Moreno

Directora

Beatriz Blasco Esquivias

Madrid, 2017



*Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la
renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*

*Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) e il
rinnovamento delle arti durante il regno di Filippo IV*

Autora: GLORIA DEL VAL MORENO

Directora: BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

I-II

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

- **INTRODUCCIÓN** 7
- **FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN** 19
 - 1. Fuentes literarias para el estudio de Giovanni Battista Crescenzi 21
 - 2. La investigación sobre Crescenzi. Estado de la cuestión 51

PARTE PRIMERA. GIOVANNI BATTISTA CRESCENZI: ETAPA ITALIANA (1577-1617)

- **Capítulo I. Primera actividad en la Roma de Paulo V. De su formación artística a su actividad como *Soprintendente delle Fabbriche Paoline* (1577-1605)** 79
 - 1. El contexto familiar: Virgilio Crescenzi y la congregación del Oratorio 81
 - 2. Otros miembros de la familia Crescenzi: los hijos de Virgilio 89
 - 3. Formación artística de Giovanni Battista: noble, pintor y arquitecto 92
 - 4. Arquitectos del entorno Crescenzi: G. B. Montano y Niccolò Sebregondi 98
 - a) La intervención Crescenzi-Sebregondi en el Palacio Crescenzi 104
- **Capítulo II. Crescenzi pintor, marchante y coleccionista: la *Accademia Crescenzi*** 111
 - 1. La actividad pictórica de Crescenzi 111
 - a) Primeras obras en Roma: Crescenzi y Cristoforo Roncalli 112
 - b) Actividad como pintor en la corte española: arte y *dono* 120
 - c) Crescenzi y la *Accademia di San Luca* 129
 - 2. Significado y repercusiones de la *Accademia Crescenzi* 133
- **Capítulo III. Los años en Roma al servicio de Paolo V Borghese (1605-1611)** 139
 - 1. Intervenciones para el *Consiglio Capitolino*: los Arcos Triunfales de Leone XI y Paolo V (1605) 139
 - 2. La *Soprintendenza delle Fabbriche Paoline* 142
 - a) La capilla Paolina: el modelo del altar de la *Madonna* 144
 - b) Los Palacios de Montecavallo y Vaticano: la decoración de las estancias Borghese 151
 - c) Los mosaicos del Vaticano: Crescenzi y la *Reverenda Congregazione per la Fabbrica di San Pietro* 155
 - d) Crescenzi y el cardenal Scipione Borghese: San Gregorio al Celio y San Sebastiano fuori le mura 159
 - e) Intervenciones en la *Congregazione per le Acque del Tevere* 162
 - 3. Conclusiones y significado de la *Soprintendenza* de Crescenzi 165
- **Capítulo IV. Últimos años en Roma (1611-1617)** 167
 - 1. Crescenzi y el cardenal D. Antonio Zapata. La traza del trascoro de la catedral de Burgos (1612) 167
 - 2. Crescenzi y el embajador Francisco de Castro: las obras de la capilla del Tesoro de San Genaro, en la catedral de Nápoles 178
 - 3. Crescenzi y Don Juan de Tassis y Peralta 181

• Capítulo V. Al servicio del rey Felipe III	183
1. El viaje a España en el séquito del cardenal Zapata: 1617	183
2. El modelo para la portada del Alcázar	188
a) El autor de la fachada: Gómez de Mora o Crescenzi	198

PARTE SEGUNDA. CRESCENZI EN MADRID. ENTRE EL PANTEÓN Y LA SUPERINTENDENCIA DE LAS OBRAS REALES (1617-1630)

• Capítulo I. Crescenzi y el panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial	205
1. La participación de Crescenzi en las obras del panteón a través de las fuentes	
a) Sigüenza y las descripciones de la “bóveda intermedia” (1605)	205
b) Primeras noticias sobre la reconstrucción del panteón: el testimonio de los embajadores florentinos y de los cronistas del Rey	208
c) El panteón visto por los italianos: Cassiano dal Pozzo (1626), Giovanni Baglione (1642) y la estampa incluida en <i>Palazzi diversi nell'anima città di Roma</i>	211
d) El panteón en los <i>Diálogos de la Pintura</i> (Marid, 1633) de Vicente Carducho y en el manuscrito de Lázaro Díaz del Valle	220
e) La <i>Descripción Breve</i> (Madrid, 1657) del P. Francisco de los Santos	222
f) El panteón en los libros de viajes hasta la muerte de Carlos II (1700)	229
g) Principales fuentes para la obra del panteón en el siglo XVIII	235
g. 1. Palomino, Crescenzi y el panteón escurialense (1724)	235
g. 2. La crónica oficial de los jerónimos: el P. Andrés Ximénez (1764) ..	236
g. 3. Un <i>vago italiano</i> y un viajero ilustrado: el panteón de Caimo (1761) y Ponz (1773)	238
g. 4. Francesco Milizia y sus <i>Memorie degli architetti</i> (1781)	241
h) El panteón según Ceán Bermúdez y Llaguno (1800 y 1829)	243
2. La historiografía contemporánea del panteón escurialense: la autoría	247
• Capítulo II. Crescenzi y la historia constructiva del panteón	261
1. La capilla funeraria de Felipe II: los orígenes	261
2. Felipe III y la reactivación de las obras	266
a) Los motivos para el cambio de proyecto: el prior fray Juan de Peralta y la génesis de un nuevo “ <i>Pantheon</i> ”	266
b) La llegada a Madrid de Crescenzi. Concurso de trazas y modelos	272
c) Alteraciones constructivas y decorativas introducidas por Crescenzi	282
c. 1. Influencias italianas y españolas: la capilla Paolina de Santa María Maggiore (Roma) y la <i>cappella dei Principi</i> en San Lorenzo (Florencia)	284
c. 2. Crescenzi y Giovanni de Medici: dos arquitectos singulares	290
d) Comienzo y organización de las obras	294
• Capítulo III. Crescenzi, superintendente del panteón. La obra del bronce	305
1. El viaje a Italia en busca de bronceistas (9 de mayo-11 de diciembre 1619)	310
2. Los bronceistas italianos que trabajaron en el panteón	316
a) Pietro Gatti, maestro de modelos	317
b) Francuccio Francucci y Clemente Censore, <i>fonditori</i>	321

c) Francesco Generino o Ginori	323
d) Giovanni Battista Barinci. Los memoriales de los plateros de 1626	324
e) Nicolás Vanderiet y Jorge Horembeke	333
f) Giuliano Spagna	334
g) Giovan Antonio Ceroni	335
3. El taller de los bronce de El Escorial: organización y sistema de trabajo	338
4. La decoración en bronce del monasterio (1619-1654)	345
5. El retablo y altar del panteón: proceso constructivo	353
a) ¿Tacca, Bernini, Finelli o Guidi? El Crucificado del altar del panteón	364

PARTE TERCERA. LA SUPERINTENDENCIA DE OBRAS REALES Y LOS ÚLTIMOS AÑOS DE CRESCENZI EN MADRID (1630-1635)

• Capítulo I. El camino hacia la Superintendencia	371
1. La crisis del panteón y la introducción de Crescenzi en la corte: 1626	371
2. Mercedes cortesanas: marquesado de la Torre y hábito de la orden de Santiago..	373
a) Las pruebas para la concesión del hábito: los testigos	377
b) El marquesado de la Torre: una incógnita y varios equívocos	383
3. Crescenzi y el Conde Duque de Olivares	387
a) Al servicio del valido: los sellos ejecutados por Gaspare Mola	387
b) El viaje a Sevilla de 1627: Crescenzi y el arquitecto Alonso Carbonel	391
c) ¿El final de una relación?	393
4. Crescenzi, árbitro del gusto en la corte	397
a) La <i>Expulsión de los moriscos</i> (1627): Crescenzi, Maíno y Velázquez	397
b) La implicación de Crescenzi en la decoración del Salón Nuevo	405
b.1. Crescenzi y Rubens	427
• Capítulo II. Crescenzi, Superintendente de las Obras Reales	433
1. Origen y competencias del cargo	434
2. Excepcionalidad y significación del título de Crescenzi	438
3. Intervenciones de Crescenzi como Superintendente de las Obras Reales	454
a) La fachada del Alcázar: el derribo de la Torre del Sumiller y la maqueta del Museo de Historia de Madrid	458
b) La construcción del nuevo Juego de la Pelota en el Alcázar	463
c) El zaguán, cubierta y paso de coches del palacio real de El Pardo	465
d) La vivienda de los reyes en el cuarto bajo del Alcázar y el corredor del jardín de los naranjos	466
e) El Oratorio de la Reina Isabel de Borbón en el Alcázar	470
f) Crescenzi y la Plaza Mayor de Madrid	471
4. Crescenzi y la construcción del palacio del Buen Retiro	472
a) Posibles influencias italianas en el trazado del palacio y los jardines	475
b) Las campañas decorativas del Buen Retiro: el Salón de Reinos y la Galería de Paisajes	484
• Capítulo III. Praxis arquitectónica de Crescenzi en Madrid: Crescenzi tracista	497
1. El sepulcro de la emperatriz Doña María de Austria en el convento de las Descalzas Reales (1622-1625-1631)	497
2. La Urna del Beato Simón de Rojas	504

3. Las consultas sobre arquitectura	508
a) Crescenzi y Gómez de Mora en el palacio de Carlos V de La Alhambra..	508
b) Intervenciones de Crescenzi en la catedral de Toledo: la capilla Mozárabe y el Ochavo.....	511 y 520
c) Crescenzi y los jesuitas	530
4. Su actividad como “director y ejecutor”: la traza de retablos	534
a) La capilla de D. Francisco de Tejada y Hermosa en el Colegio Imperial de Madrid	534
b) Crescenzi y el retablo de San Miguel de los Octoes	537
c) Pedro de la Torre y el retablo de la iglesia del Hospital del Buen Suceso (Madrid)	542
d) El retablo del convento de Santa María de Guijosa, en Espeja de San Marcelino (Soria)	550
5. La participación de Crescenzi en la Cárcel de Corte	554
a) Fuentes e historiografía: una paternidad discutida	554
b) Revisión de su proceso constructivo	566
b. 1. Los orígenes de la Cárcel de Corte en Madrid (1541-1629)	566
b. 2. La Visita de los Alcaldes en julio de 1629. El memorial de Juan Gómez de Mora	567
b. 3. Cristóbal de Aguilera y su implicación en la fábrica	572
c) Septiembre de 1629: inauguración y primeros años de las obras	576
• Capítulo IV. Muerte en Madrid: Últimos años de Crescenzi (1635)	581
1. ¿Dónde vivió Crescenzi?	581
2. El inventario de bienes y la imagen de Crescenzi	598
3. La vivienda como taller y el taller como Academia	613
a) Crescenzi y Antonio de Pereda (1629-1635)	615
b) Las uvas de Juan Fernández “el Labrador”	620
• CONCLUSIONES/CONCLUSIONI	625 y 631
• FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	637
• RESUMEN/ABSTRACT/RIASSUNTO	659
 VOLUMEN II	
• Índice de las Ilustraciones	3
• ILUSTRACIONES	7

INTRODUCCIÓN

Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577 - Madrid, 1635) es una figura capital del panorama artístico cortesano de principios del siglo XVII. La investigación sobre este personaje polifacético y multidisciplinar, ejemplo paradigmático en la corte española del noble artista, requería un enfoque global capaz de atender a su papel como arquitecto, pintor, protector y promotor de las artes. Sin embargo, la historiografía artística le ha mostrado en ocasiones como un personaje ambiguo y controvertido, oscureciendo la fama como noble pintor y arquitecto que transmitieron las fuentes contemporáneas italianas y españolas hasta el siglo XVIII. El análisis de estos estudios y testimonios ha constituido un punto de partida fundamental para nuestra investigación sobre Crescenzi, destacando la absoluta necesidad de vincular las dos etapas de su vida profesional: los primeros años en Roma al servicio del papa Paolo V (h. 1605-1617) y la segunda en la corte madrileña, primero bajo la protección de Felipe III y después con Felipe IV (1618-1635). Solo así evitamos caer en una peligrosa dicotomía historiográfica como ocurre en algunos de los primeros y pioneros estudios sobre Crescenzi, que paradójicamente sentaron las bases para su investigación en Italia y España.

Dos artículos marcarán decisivamente la polémica en torno a la actividad de Crescenzi en España, proponiendo dos metodologías distintas para abordar la investigación que, lógicamente, ofrecen resultados divergentes: nos referimos a los estudios de Renè Taylor y Virginia Tovar sobre la significación de Crescenzi en España, que analizaremos con detalle en la introducción de esta tesis. Recientemente han aparecido nuevas investigaciones con enfoques diversos que han contribuido a redimensionar la imagen de un advenedizo Crescenzi, hermano del papable cardenal Crescenzi, ávido de glorias y mercedes y con escasos conocimientos en las empresas artísticas encomendadas. Especialmente relevantes han sido las aportaciones de Agustín Bustamante en relación con el panteón escurialense, fundamentales para definir el papel de Crescenzi como autor material de su traza y de Juan Luis Blanco Mozo sobre la estrecha colaboración que en la corte mantuvieron Crescenzi y el arquitecto Alonso Carbonel, dos piezas de un mismo engranaje que dinamizaron la arquitectura en tiempos del Conde Duque de Olivares.

Por último, las investigaciones de nuestra directora, Beatriz Blasco Esquivias, han aportado las claves necesarias para comprender verdaderamente cuál fue el papel de Crescenzi en la arquitectura de su tiempo, sentando las bases teóricas para contextualizar el papel de los tracistas frente a los arquitectos formados a pie de obra, una polémica profesional

abierta en buena medida gracias al ejemplo ofrecido por un arquitecto, aristócrata y pintor como era Crescenzi. Sus investigaciones en este ámbito han abierto nuevos caminos para interpretar nuevamente la documentación generada por la administración de las Obras Reales, atendiendo no solamente a la puntual información que ofrecen los documentos sino a los mecanismos y procedimientos en los cuales se insertan. En este sentido, las aportaciones realizadas por Fernando Marías han resultado también cruciales.

El pintor y académico Giovanni Baglione, continuador a mediados del siglo XVII de las célebres biografías de Giorgio Vasari, dedicaba tres páginas de su tratado *Le Vite dei pittori, scultori et architetti* (Roma, 1642) a la personalidad artística de Giovan Battista Crescenzi, destacando su importancia como noble pintor y arquitecto. Durante estos años juveniles, transcurridos bajo la protección de su padre Virgilio, Crescenzi pudo ejercitarse en la práctica tanto de la pintura como de la arquitectura, aprendiendo del contacto directo con algunos de los maestros más importantes de la Roma del momento, especialmente del pintor Cristoforo Roncalli *il Pomarancio*, su *maestro de disegno*.

Las dificultades económicas que atravesó la familia Crescenzi a comienzos del siglo XVII, favorecieron la orientación de Giovanni Battista hacia el ámbito artístico, un campo en el cual podría moverse con facilidad a caballo entre los artistas y los comitentes. Desde una pretendida diletancia, Crescenzi desarrolló una actividad artística práctica que le permitió ganarse la confianza de importantes comitentes, como los Rucellai o los Mattei, ejerciendo como su consultante artístico en varias ocasiones. Esta naturaleza aristocrática de Crescenzi marca forzosamente su actividad artística, como señalaron acertadamente el Dr. Marco Pupillo y especialmente la Dra. Marieke von Bernstorff, justificando en muchas ocasiones su ausencia en la documentación de las obras atribuidas o la falta de definición de sus verdaderas competencias en las fábricas que supervisaba.

La actividad desarrollada por Crescenzi en estos primeros años, marcada por la *Soprintendenza delle Fabbriche Pontifice* (magníficamente estudiada y documentada por el Dr. Marco Pupillo) le posiciona de manera preeminente en el panorama artístico romano, donde pudo entrar en contacto con un buen número de arquitectos y pintores que entraron a formar parte de la denominada *Accademia Crescenzi*, un espacio de intercambio de experiencias artísticas en el marco de su propia residencia en Roma, el palacio Crescenzi *alla Rotonda*, frente al panteón. De una manera especial, Crescenzi protegió e impulsó la carrera del pintor Bartolomeo Cavarozzi (h. 1590-1625), llamado Bartolomeo *dei Crescenzi* por sus vínculos con esta familia, y el arquitecto Niccolò Sebregondi (h. 1580/1590-h. 1652). Ambos artistas eran considerados familiares de los Crescenzi y muy posiblemente habitarían durante algún periodo de sus vidas en el palacio familiar. Junto al arquitecto Sebregondi, Crescenzi pudo desplegar sus capacidades como tracista en aquellas fábricas donde podemos documentar su intervención conjunta. Es el caso significativo de la fachada del palacio

Crescenzi, cuyas obras de ampliación y reforma corrieron a cargo precisamente de Giovanni Battista y de Sebregondi. Como atestiguan las fuentes y los documentos, Crescenzi y Sebregondi jugaron roles complementarios que permiten comprender las claves de la actividad como arquitecto de Crescenzi. Disociando traza y construcción, a la manera del arquitecto y teórico Leon Battista Alberti, Sebregondi se encargaba de traducir a un lenguaje abstracto y matemático las ideas expresadas por Crescenzi en sus trazas y diseños, a partir del uso concreto de las herramientas propias de su profesión (matemática, geometría, aritmética, construcción). El dominio del dibujo permite a Crescenzi diseñar en el papel las líneas básicas del espacio arquitectónico, insistiendo en su ornato, materiales y revestimientos, contribuyendo a difundir un nuevo modelo profesional de arquitecto que tendrá una amplia difusión en la corte madrileña coincidiendo con la irrupción en este ámbito de pintores, escultores y ensambladores, tal y como ha estudiado con rigor y puntualidad la Dra. Blasco Esquivias. Un caso paradigmático en este sentido lo ofrece la autoría de Crescenzi de la traza por la cual se reactivaron las obras del panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, cuestión a la que dedicamos un amplio espacio de nuestra investigación.

La polémica historiográfica en relación con la autoría de las trazas del panteón puede aclararse gracias a los testimonios ofrecidos por las principales fuentes literarias, así como las investigaciones de Agustín Bustamante y las aportaciones de Renè Taylor, Antonio Bonet Correa, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Fernando Marías, Juan Luis Blanco Mozo o Beatriz Blasco Esquivias (por citar algunas de las más significativas). Crescenzi fue el autor intelectual de la traza y modelo por el cual se ejecutaron las obras del panteón escurialense, tal y como todas las fuentes contemporáneas nos han transmitido y como podemos inferir del análisis de la documentación en su contexto.

En la arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XVII era una práctica habitual la disociación entre la traza y la construcción de una fábrica, que podía o no recaer en el mismo trazador, arquitecto o maestro de obras, como seguramente ocurrió en el caso de la construcción de la madrileña Cárcel de Corte. Las capacidades de Crescenzi, limitadas al conocimiento del dibujo y la perspectiva, no le permitían elaborar las trazas particulares que una construcción de tal envergadura como el panteón escurialense requería, para lo cual se exige la participación de los funcionarios al servicio de las Obras Reales: el Maestro Mayor Juan Gómez de Mora y el Aparejador Pedro de Lizargárate, siendo éste último el responsable de la elaboración de las distintas trazas y monteas para la obra de cantería, supervisando directamente el trabajo en la fábrica.

Además de la elaboración de las trazas del panteón y la superintendencia particular de la fábrica, Felipe III encargó a Crescenzi la ejecución de un modelo para la fachada del alcázar de Madrid en 1619, una interesantísima noticia ofrecida por Fernando Marías que constituye una preciosa información para demostrar cómo Crescenzi gozaba de la confianza

del monarca. A partir de la documentación del Archivo Municipal de la Villa y los estudios sobre la compleja construcción de la fachada del Alcázar, especialmente de Veronique Gèrard o José Manuel Barbeito y las aportaciones de Fernando Marías o Juan Luis Blanco Mozo, hemos tratado de contextualizar esta interesante participación de Crescenzi en el Alcázar madrileño. Esta rápida introducción de Crescenzi en la corte, documentada gracias a los embajadores florentinos desde agosto de 1618, estaría precedida posiblemente por la adecuada presentación del cardenal Don Antonio Zapata, el gran protector de Crescenzi desde sus últimos años en Roma. Zapata confió en el criterio artístico de Crescenzi en numerosas ocasiones, ejerciendo como su consulente artístico en varias empresas desde la traza del trascoro de la catedral de Burgos, hasta sus intervenciones en las obras de la capilla Mozárabe y el Ochavo de la catedral de Toledo, o la ejecución de la traza del retablo patrocinado por el cardenal para la iglesia madrileña de San Miguel de los Octoes, tristemente desaparecido.

Del mismo modo que en Roma Crescenzi se había valido de los conocimientos de Sebregondi para desarrollar sus ideas arquitectónicas, en Madrid necesitaba del apoyo de un arquitecto experimentado. Aunque Juan Gómez de Mora no estuvo dispuesto a plegarse a las exigencias de un diletante como Crescenzi, gracias al Conde Duque de Olivares pudo encontrar otro arquitecto más afín a sus intereses y sensibilidad artística, Alonso Carbonel (1583-1660), cuya actividad y significación en la arquitectura madrileña ha sido estudiada con rigor por Juan Luis Blanco Mozo. Desde su viaje a Sevilla en 1627 para dictaminar acerca de las obras del jardín del Monte Parnaso que corrían por cuenta del Conde Duque de Olivares, Crescenzi y Carbonel pudieron intervenir conjuntamente en aquellas empresas que supervisaba Crescenzi, siendo un caso ejemplar la construcción del palacio del Buen Retiro cuyo desarrollo arquitectónico se debe al trabajo de Alonso Carbonel, bajo la atenta mirada de Crescenzi.

A partir de 1626, coincidiendo con una situación crítica en la fábrica del panteón escorialense, Crescenzi recibirá dos importantes mercedes reales: el marquesado de la Torre y el hábito de caballero de la orden de Santiago. A través de estas prebendas, Felipe IV refuerza el prestigio social y cortesano de Crescenzi permitiéndole comenzar una nueva y prometedora etapa que tendrá su punto culminante con el nombramiento de Crescenzi como Superintendente de Obras y Bosques, en octubre de 1630. De esta forma, con el respaldo del Monarca y del valido, Crescenzi se convirtió en la figura de mayor peso específico del panorama artístico cortesano, interviniendo de manera directa “así en las trazas como en los conciertos” de las obras emprendidas por la Monarquía. Una Superintendencia excepcional que hemos querido también analizar con detalle.

El estudio global de la actividad y perfil artístico de Crescenzi ha revelado su peso específico en la corte madrileña, extendiendo su influencia en el campo arquitectónico y pictórico del reinado de Felipe IV. Su contacto con algunos de los pintores y arquitectos más

relevantes del momento permiten mostrar las novedades que Crescenzi introdujo en España. Los motivos decorativos del panteón escurialense resultaron fundamentales para la renovación de la ornamentación en el campo del retablo y de la arquitectura, cansada de las formas derivadas de la severidad y el clasicismo escurialense. Su predilección por el bodegón y el paisaje, aportando cultas referencias a la pintura de la Antigüedad, alentaron la carrera de algunos importantes pintores de la corte y permitieron el auge de estos géneros dentro y fuera de nuestras fronteras.

Una vez establecido en Madrid, Crescenzi trató de convertir su residencia en una verdadera Academia siguiendo el modelo del palacio Crescenzi en Roma, entendida como el intercambio de opiniones y experiencias entre los artistas y los *entendidos* o aficionados al arte. En este marco excepcional, Crescenzi ofreció su protección y mecenazgo al joven pintor Antonio de Pereda, quien se titulaba criado del marqués de la Torre, del mismo modo que en Roma había favorecido la carrera artística de Bartolomeo Cavarozzi. Otros artistas pudieron beneficiarse del contacto con Crescenzi, destacando aquellos interesados en el género del bodegón como Juan de Van der Hamen o el pintor Juan Fernández el Labrador, que gracias a Crescenzi pudo enviar sus célebres racimos de uvas al mismísimo Carlos I de Inglaterra.

La presencia en España de Crescenzi constituye una de las vías de penetración de la influencia italiana en la corte madrileña, ejerciendo como verdadero referente en materia artística e impulsando el cambio de gusto fraguado durante el reinado de Felipe IV, que cristalizará en la arquitectura y la pintura barroca españolas de mediados del siglo XVII.

Por mi parte el primer contacto con la figura de Crescenzi se produjo durante los cursos de doctorado, en el marco del programa “Teoría y Práctica Artística. Edades Antigua y Moderna” del Departamento de Historia del Arte II.

El seminario titulado “El Escorial: Arquitectura, Pintura y Escultura”, impartido por el Prof. Antonio Bonet Correa, supuso una ocasión excepcional para profundizar en el estudio de esta fábrica y especialmente del panteón escurialense. Como magnífico colofón al seminario, la última clase se trasladó al propio monasterio donde, además de realizar el itinerario habitual de la visita, accedimos a rincones excepcionales de la mano del Prof. Bonet. Guardaré siempre un gratísimo recuerdo de aquella visita y las lecciones magistrales impartidas por el Prof. Bonet sobre la importancia de la estereotomía en cada rincón del monasterio o su insistencia en aquellos elementos olvidados por la historiografía, como los chapiteles o las chimeneas, fundamentales para vincular la arquitectura escurialense con el gusto personal de Felipe II hacia la arquitectura de los Países Bajos.

El estudio de Crescenzi continuó con la realización del trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), dirigido por la Prof. Beatriz Blasco Esquivias (2007). Atendiendo a una intuitiva sugerencia de la Prof. Blasco, realicé una primera aproximación a la investigación sobre Crescenzi, trazando un estado de la cuestión que nos ayudó a comprender la necesidad de un estudio global de su personalidad, carente de una monografía que le concediera el protagonismo que su compleja personalidad artística necesitaba. En esta primera aproximación a las fuentes y bibliografía sobre Crescenzi, advertimos su carácter parcial y fragmentario, y su división entre los estudiosos italianos y españoles favorecía el enfoque del estudio de Crescenzi en un único aspecto de su actividad artística (pintor, arquitecto, coleccionista o marchante), obviando el contexto artístico, político y social en el que se enmarca. Solo recientemente la posibilidad de acceder con agilidad a los recursos científicos, y la apuesta por otras metodologías para abordar la investigación científica, han generado aportaciones cada vez más amplias y permeables, pero todavía era necesaria una revisión conjunta y contextualizada de su personalidad.

Profundizar en el conocimiento de la actividad italiana de Crescenzi ha resultado absolutamente fundamental para el correcto desarrollo de esta tesis doctoral. Gracias a tres estancias breves financiadas por el programa de becas de Formación del Personal Universitario (FPU), realizadas durante los años 2008, 2009 y 2010 en el *Centro di Studi sulla Cultura e Immagine di Roma* y en la *Università degli Studi di Firenze*, respectivamente, he podido estudiar de primera mano las principales fuentes documentales y bibliográficas para la actividad italiana de Crescenzi. En Roma, consulté con sumo interés la tesis doctoral inédita del Dr. Marco Pupillo, custodiada en la *Biblioteca Nazionale Centrale*, que aporta valiosos datos sobre las primeras intervenciones de Crescenzi durante su etapa como *Soprintendente*, así como sus relaciones con los círculos españoles. Del mismo modo, aproximarme a la documentación original custodiada en los principales archivos de la ciudad, destacando el *Archivio di Stato Romano*, *Archivio Segreto Vaticano*, *Archivio Storico del Vicariato di Roma* o el *Archivio della Congregazione dell'Oratorio*, ha constituido una ocasión única para transcribir los documentos originales citados por la bibliografía y familiarizarme con el ambiente administrativo en el que Crescenzi se movió durante esta etapa.

Aunque durante las estancias romanas no pude acceder con regularidad a la Biblioteca Hertziana (inmersa en un profundo proceso de restauración que ha concluido recientemente), en la *Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte* (BIASA), la *Biblioteca de la American Academy in Rome* o las bibliotecas del *Museo di Roma*, *Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana* y *Fondazione Marco Besso* (por citar algunas de las más frecuentadas), he podido consultar una amplia selección bibliográfica, prácticamente inaccesible desde España, abarcando monografías recientes y antiguas, publicaciones periódicas y especialmente colecciones de estampas y dibujos. El estudio de este material ha permitido cimentar con

mayor solidez los conocimientos sobre Crescenzi y la realidad artística de la ciudad de Roma de principios del siglo XVII, especialmente en ámbitos como el desarrollo de la llamada *natura morta caravaggesca* o las características de la arquitectura impulsada por Giacomo della Porta o Flaminio Ponzio.

En Florencia, y gracias a la amable señalación de la Dra. Bernstorff, pude consultar los interesantes fondos del *Archivio di Stato Mediceo*, especialmente el *Fondo Mediceo del Principato*, donde se localiza la correspondencia de la embajada florentina en la corte madrileña. Sus noticias, algunas prácticamente inéditas, han permitido fijar los términos de la llegada de Crescenzi a España en el séquito del cardenal Zapata, enriqueciendo notablemente la investigación sobre esta segunda etapa. Entre las principales bibliotecas visitadas, destaca sin duda la del *Kunsthistorisches Institut in Florenz* por la variedad (y cantidad) de sus fondos.

La investigación desarrollada en España comenzó con la necesaria revisión documental y bibliográfica de las principales aportaciones al estudio de Crescenzi, intentando atender a las últimas investigaciones publicadas.

Precisamente para comprender los mecanismos de la administración de las Obras Reales, he insistido en localizar y transcribir personalmente una gran cantidad de documentación relativa especialmente a las obras del panteón escorialense, la fachada del Alcázar de Madrid o la Cárcel de Corte, así como los memoriales, contratos o inventarios vinculados directamente a Crescenzi. La mayor parte de esta documentación había sido citada y parcial (o totalmente) publicada en la bibliografía consultada. Sin embargo, he considerado interesante realizar una nueva aproximación, recopilando buena parte de este imprescindible material de consulta y ofreciendo mi propia transcripción en la mayoría de ocasiones. Siguiendo una metodología aprendida de las enseñanzas de mi directora, la Prof. Blasco Esquivias, el documento debe ser cuestionado y situado en su contexto, constituyendo una herramienta más para cimentar el conocimiento científico del mismo modo que la atención a las fuentes literarias y a la propia obra construida.

Es por ello que no podemos renunciar a la documentación como pilar sustancial de la investigación, pero sí consideramos necesario atender a otros aspectos especialmente en el caso de un personaje tan atípico en la administración de las Obras Reales como era “Juan Bautista Crescencio”. Atípico porque Crescenzi nunca tuvo la consideración de un artista al servicio del monarca, aunque en calidad de Superintendente o simplemente por su entretenimiento en las fábricas del monarca, percibió un sustancioso salario de 100 ducados mensuales, acrecentados a 140 en el año de 1624.

Debo reconocer que los intentos por encontrar nuevos datos documentales en relación con Crescenzi han sido en su mayor parte infructuosos, como quizá no podía ser de otra forma en el caso del marqués de la Torre. Entre los archivos españoles consultados, destacamos la investigación en el Archivo General de Simancas, Archivo de Palacio, Archivo de la Villa,

Archivo Histórico Nacional y el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. En menor medida el Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Archivo del Ministerio de Justicia, Archivo de la Catedral de Burgos, Archivo Capitular de la Catedral de Toledo o el Archivo Histórico Provincial de Toledo.

De la misma manera, el trabajo en las bibliotecas ha sido necesario para poder recopilar el material bibliográfico con el cual articular mis propias conclusiones sobre Crescenzi, sentando las bases de la investigación. Destacamos los fondos de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Tomás Navarro del CSIC, la Biblioteca Regional de Madrid y de manera especial la Biblioteca del Museo Nacional del Prado. Asimismo, he podido estudiar los fondos de la British Library (Londres) relacionados con la actividad de Crescenzi como marchante del pintor Juan Fernández el Labrador y el interés de Carlos I en la actividad del Superintendente de las Obras Reales.

En los últimos años hemos asistido a una auténtica revolución en el campo de la investigación con la publicación accesible a través de internet de una significativa cantidad de artículos y publicaciones científicas que facilitan enormemente la investigación. Por ello he querido dejar constancia de la posibilidad de consulta *on line* de algunas de las referencias citadas.

La estructura de la tesis doctoral trata de seguir un hilo cronológico que en muchas ocasiones se interrumpe para favorecer una mejor coherencia en el discurso. Si los estudios sobre Crescenzi adolecen precisamente de una falta de cohesión entre sus dos etapas, italiana y española, quería destacar precisamente la continuidad entre ambas fases presentándolas como elementos correlativos. En Roma, Crescenzi adquiere su primera formación artística y comienza el desarrollo de una actividad profesional que continuará en la corte madrileña, encontrando mejores oportunidades para desarrollar su potencial, especialmente en el campo arquitectónico.

En la introducción se aborda el estudio de las fuentes y el estado de la cuestión de la investigación sobre Crescenzi, vinculando Italia y España de manera simultánea. A continuación, he optado por articular tres partes, en correspondencia con tres etapas fundamentales en la actividad de Crescenzi. La primera se centra en el estudio de sus primeros años en Italia, haciendo especial hincapié en la *soprintendenza* para Paolo V, concluyendo con el traslado de Crescenzi a España y su introducción en la corte, analizando el encargo del modelo de la fachada del Alcázar de Madrid por parte de Felipe III.

La intervención de Crescenzi en el panteón escorialense protagoniza la segunda parte, dejando la tercera y última para destacar la actividad de Crescenzi a partir de 1626, cuando comienza su acercamiento decisivo al epicentro de la corte de Felipe IV de la mano de Olivares. Un capítulo destacado es aquel dedicado a la Superintendencia de Crescenzi, tan

excepcional como su propia personalidad como noble pintor y arquitecto. Por último, destaca el análisis de la vivienda en Madrid de Crescenzi como Academia artística, entendida como un verdadero foco para la difusión de nuevas corrientes artísticas y protección de jóvenes talentos o artistas consagrados.

Después de las oportunas conclusiones, he seleccionado una bibliografía esencial para aproximarse a la investigación sobre Crescenzi, dejando al margen algunas obras de carácter general.

En un segundo volumen, incluimos las ilustraciones precedidas por su correspondiente índice.

Esta tesis doctoral recoge el fruto de largos años de trabajo, con algunos altibajos en su desarrollo debidos principalmente a circunstancias profesionales y personales. Sinceramente espero seguir teniendo la oportunidad de profundizar en el conocimiento de este personaje y el contexto artístico en el cual se insertó. Sus variados intereses me han llevado a realizar incursiones en el campo del grabado y la estampa, la *natura morta caravaggesca* o los artistas italianos afincados en Madrid, que no he podido desarrollar con la amplitud que necesitarían.

La tesis que ahora presento ha sido un esfuerzo compartido con muchas personas e instituciones. En primer lugar, mi más sincero y profundo agradecimiento a mi directora y maestra, Beatriz Blasco Esquivias. Más allá de constituir una fuente primordial para forjar mis conocimientos sobre la arquitectura cortesana del siglo XVII en España, las enseñanzas de la Prof. Blasco me han ayudado a entender la investigación científica desde una visión global y siempre rigurosa, capaz de trascender las metodologías tradicionales en favor de aproximaciones fundamentadas en la relectura y contextualización de las fuentes documentales y literarias.

Su intuición para la investigación y su generosidad para compartir sus conocimientos han enriquecido todas y cada una de las páginas de esta tesis, sugiriéndome la posibilidad de investigar un personaje multidisciplinar y fascinante como Giovanni Battista Crescenzi, que me ha permitido adentrarme en la arquitectura, la pintura y el coleccionismo artístico en Roma y en el Madrid de principios del siglo XVII.

Su firmeza y la confianza que siempre ha mostrado en el protagonismo de Crescenzi como arquitecto tracista, han sido un verdadero bastión en momentos de oscuridad. Su apoyo constante y creciente a lo largo todos estos años, en el terreno personal y profesional, me ha permitido llegar hasta aquí.

La investigación en Roma no hubiera sido posible sin el apoyo sustancial ofrecido por el Prof. Marcello Fagiolo, director del *Centro di Studi sulla Cultura e Immagine di Roma* y

responsable de mis estancias breves de investigación en los años 2008 y 2009. Durante los meses transcurridos en Roma, el Prof. Fagiolo estuvo siempre pendiente de todas mis posibles necesidades, ofreciéndome valiosas indicaciones para la investigación y poniendo a mi disposición todos los medios a su alcance para lograr cumplir con éxito los objetivos de las estancias. Mis constantes solicitudes siempre fueron rápidamente atendidas, permitiéndome la consulta de los fondos de algunos archivos y bibliotecas de acceso restringido. Aprovechamos esta ocasión para agradecerle sinceramente el interés que ha mantenido por el desarrollo de esta investigación. Del mismo modo, agradezco al Prof. Mario Bevilacqua su dirección de la última estancia en la *Università degli Studi di Firenze*. Gracias a su disponibilidad, y a sus consejos, obtuve excelentes resultados durante los meses transcurridos en la ciudad.

Asimismo, debo reconocer y agradecer la ayuda concedida por el Ministerio Nacional de Educación y Ciencia de una beca de Formación de Personal Universitario (FPU) durante los años 2007-2011, vinculada al Departamento de Historia del Arte II de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Esta ayuda me permitió comenzar la elaboración de la tesis doctoral que hoy puedo concluir, y gracias a esta beca financié las estancias breves realizadas en Roma y Florencia, imprescindibles para alcanzar los objetivos propuestos.

Durante estos años han sido muchas las bibliotecas y archivos que he tenido ocasión de frecuentar. En todas ellas he encontrado profesionales altamente cualificados y especializados que siempre han estado dispuestos a ofrecerme su ayuda, aportando valiosas sugerencias y pistas para continuar la búsqueda o localizar alguna referencia traspapelada. Aunque no podemos recordarlos a todos, queremos destacar a Isabel Aguirre Landa (Archivo General de Simancas) y a Belén de Alfonso y Eva Bernal Alonso (Archivo Histórico Nacional) por su ayuda e interés en la cuestión del marquesado de la Torre. Me gustaría expresar mi cariñoso agradecimiento a todo el personal de la BIASA (Roma) por facilitarme siempre la consulta (a veces complicada) de los fondos de esta peculiar biblioteca. Mantengo una especial deuda con el Dr. Giampaolo Belardinelli, responsable de la Sala Barbo, por permitirme la consulta de cualquier volumen y resolver de paso todas mis dudas.

También han sido muchas las personas que han enriquecido con sus comentarios y sugerencias esta investigación sobre Crescenzi. Aunque es muy posible que olvide alguna (y pedimos disculpas con antelación), me gustaría mencionar a los profesores del Departamento de Historia del Arte II de la Facultad de Geografía e Historia, y de manera muy especial al Prof. Félix Díaz Moreno y a la Prof. Trinidad de Antonio. Gracias al Prof. Díaz Moreno por compartir conmigo sus conocimientos sobre fray Lorenzo de San Nicolás cuando todavía cursaba el último año de licenciatura. La precisión y minuciosidad de su trabajo fueron todo un referente en los inicios de mi formación predoctoral. Bajo la estrecha dirección de la Prof. Trinidad de Antonio he tenido la gran oportunidad de trabajar como educadora en algunos de los pioneros programas que emprendió durante su etapa como Jefa del Departamento de

Educación del Museo Nacional del Prado. Esta experiencia ha enriquecido notablemente mi manera de abordar la investigación, aportándome nuevos puntos de vista y recordándome la necesidad de transmitir con pasión y rigor la Historia del Arte.

Aprovecho la ocasión para agradecer también al Dr. Marco Pupillo y a la Dra. Marieke von Bernstorff, dos de los máximos especialistas en el estudio de Crescenzi que he tenido la gran fortuna de conocer. Querría agradecerles el interés que siempre han mostrado en esta tesis, inevitable deudora de sus conclusiones y primeras investigaciones que me han abierto tantos caminos. Igualmente valiosos han sido los comentarios del Dr. Agustín Bustamante en relación con el panteón escurialense. Asimismo agradezco al Dr. Juan Luis Blanco Mozo, buen conocedor de la figura de Crescenzi a través de su colaboración con Alonso Carbonel, por atenderme en todo momento y ofrecerme generosas aportaciones para nuestra propia investigación.

Me gustaría recordar con gratitud a mis compañeros de fatigas, los doctorandos (o ya doctores) Cipriano García Hidalgo, Sara Fuentes Lázaro, Alicia Fuentes Vega, Manuel de Miguel García y Eva Guerrero de Llanos, por compartir tantos momentos de trabajo y esfuerzo conjunto en distintos proyectos. Asimismo, agradezco de manera especial la colaboración de las profesoras Clara Corral Martínez, imprescindible para traducir del alemán la tesis original de la Dra. Bernstorff, e Inma Vara Cuesta, por su ayuda con la lectura de los textos en latín.

Nuestro último agradecimiento querría dedicarlo a nuestra familia, que se ha ampliado notablemente en los últimos años. En primer lugar a Ángel, Maite, Teresa y Félix, mis padres y abuelos. Sin su respaldo, siempre constante, nunca hubiera tenido la oportunidad de estudiar una carrera universitaria, continuar con el doctorado y concluirlo finalmente con la elaboración de esta tesis. Gracias por su amor, ayuda, comprensión y paciencia infinitas.

Y también gracias a Juan Antonio por querer compartir su vida con un rival tal exigente como es a veces la investigación científica. Gracias por apoyarme en todo momento, tantas veces desde la distancia, animándome cuando la montaña de papeles sobre la mesa parecía no tener fin. Y muchas gracias a Cinta por iluminar mi vida y convertirse en el motor de estos últimos meses de esfuerzo con la redacción final de este trabajo.

A todos, muchas gracias.

FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN

Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. Fuentes literarias para el estudio de Giovanni Battista Crescenzi

Al abordar la investigación sobre la actividad artística de Crescenzi es frecuente observar una cierta “dicotomía historiográfica” entre los historiadores españoles e italianos, que ha provocado la consideración aislada de su trabajo en Italia o en España. Desvinculando estas dos etapas consecutivas y consecuentes, como si se tratara de compartimentos aislados, solo conseguimos obtener un conocimiento sesgado e inexacto de la personalidad artística de Crescenzi¹. Ambas etapas, italiana y española, son abordadas de manera conjunta en los estudios más recientes, favoreciendo enfoques más congruentes con la compleja realidad artística y social que vivió Crescenzi. Por esta razón, abordaremos de manera conjunta el análisis de las fuentes principales para el estudio de Crescenzi, intercalando fuentes españolas e italianas para observar el impacto de su personalidad artística en ambos contextos.

Las primeras fuentes sobre la actividad de Crescenzi en Italia las encontramos precisamente en los biógrafos italianos del siglo XVII. Si nos centramos en las obras escritas y publicadas en este siglo, las tres principales fuentes son sin duda los textos elaborados por Giulio Mancini, Giovanni Baglione y Gaspare Celio (ésta última por omisión, como veremos). Por su parte, los principales tratados españoles del siglo XVII incluyen importantes referencias a la actividad artística del marqués de la Torre, *Juan Bautista Crescencio* (denominación habitual de Crescenzi en tierras españolas). Algunas constituyen referencias de primerísima mano, como son los testimonios ofrecidos por Vicente Carducho o Lázaro Díaz del Valle, estrictos contemporáneos de Crescenzi y vinculados directamente con él. Estos testimonios nos permiten constatar el peso específico que Crescenzi detentaba en la corte madrileña antes de su fallecimiento en 1635, y la imagen que proyectaba entre sus contemporáneos: un noble italiano pintor y arquitecto, hermano de un cardenal “papable” convertido en un poderoso árbitro del gusto artístico, en sintonía con las más altas esferas del poder político.

La primera mención sobre Crescenzi, aparece en las *Considerazioni sulla Pittura*, texto manuscrito redactado por el médico sienés Giulio Mancini (1558-1630) entre 1617 y 1621². Este exquisito coleccionista y amante de las artes, además de incluir importantes noticias sobre los primeros seguidores de Caravaggio, añade algunos párrafos dedicados a la

¹ Analizamos esta cuestión en VAL MORENO, Gloria del, “Giovanni Battista Crescenzi: problemas metodológicos en el análisis de su historiografía artística”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. ext., octubre 2010, pp. 351-363.

² MANCINI, Giulio, *Considerazioni sulla Pittura* (1617-1620), MARUCCHI, Adriana (ed.) y SALERNO, Luigi (comentarios), 2 vols., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956. Para una biografía de Mancini *vid.* DE RENZI, Silvia y SPARTI, Donatella L., voz “Mancini, Giulio”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, 2007, disponible en [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_(Dizionario-Biografico)/) (fecha de la última consulta, en adelante f.u.c., 19/9/2015).

familia Crescenzi y especialmente a Giovanni Battista. Su testimonio reviste un interés especial si tenemos en cuenta que fue redactado en los años inmediatamente posteriores a la partida de Crescenzi para España, coincidiendo con su eventual regreso a Italia en busca de broncistas para trabajar en el panteón escurialense.

Mancini subraya el papel como mecenas de los Crescenzi en la protección dispensada a dos pintores: Cristoforo Roncalli, *il Pomarancio* (Pomarance, h. 1552 - Roma, 1626), y Bartolomeo Cavarozzi, *Bartolomeo dei Crescenzi* (Viterbo, h. 1590 - Roma, 1625), este último considerado por Mancini uno de los tempranos seguidores de Caravaggio. Mancini insiste en que los Crescenzi “mantuvieron y criaron” en su palacio a Cavarozzi como a un miembro más de la familia, permitiéndole alcanzar la perfección en el arte de la pintura gracias a su protección. Así lo expresa el propio Mancini: “[Cavarozzi] *fu aggratiato et aiutato da Dio che se gli porgesse occasione dei signori Crescentij da’ quali essendo stto trattenuto et allevato come dei loro, l’han ridotto a gran perfettione, che qui in Roma con alcune cose pubbliche, come il quadro di San Carlo a Sant’Andrea della Valle, et con alcune cose private, delle quali molte sono andate in Spagna, ha mostrato quanto vaglia nella professione et da essa acquistatone fama. Per il che, menato dall’Illustrissimo Signor Giovan Battista Crescentij alla corte di Spagna, ivi con util et honore raccoglie i frutti di tante fatiche durate*”³. Estas palabras constituyen un nuevo testimonio de la presencia española de Cavarozzi al lado de Crescenzi (entre 1617 y 1619) y nos muestran los ecos de la estancia de ambos italianos en la corte madrileña.

Con respecto a Giovanni Battista Crescenzi, Mancini explica: “[...] *suo mecenate Signor Gio. Battista Crescentij, il quale con il diletto, non degradando niente dalla sua nobiltà grande, conduce alle volte qualche pittura per accompagnare et ornare l’latre rare qualità quali, conosciute dalla Maestà Cattolica vengono adoperate dalla medesima con gusto e giubilo di tutti i virtuosi*”⁴. Su descripción es interesante para comprender cómo aquellos personajes que participaban de los mismos intereses artísticos e intelectuales que Crescenzi, asimilaban su particular actividad artística. El término “*diletto*” empleado por Mancini, que podemos traducir como “*sentimento d’intima gioia, piacere e svago*”, resulta útil para contextualizar y autorizar la actividad artística desempeñada por Crescenzi. En ningún momento implica una falta de rigor o capacidad para desarrollar una práctica artística, pero al utilizarlo Mancini subraya las distancias con el ejercicio de una actividad profesional: el oficio de pintor. La característica principal del diletante frente al artista es que dicha práctica no persigue ni obtiene beneficio económico alguno, una circunstancia absolutamente clave al considerar la condición aristocrática de Crescenzi. Estas capacidades y prácticas artísticas en un miembro del *cassato* Crescenzi fue lo que conquistó, según Mancini, al rey

³ MANCINI, Giulio (1956), *op. cit.*, vol. I, p. 1114.

⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 306 y vol. II, p. 213.

Felipe III y seguramente lo que atrajo a sus primeros comitentes romanos, pertenecientes a su círculo familiar y social más íntimo⁵.

En el ámbito español, la referencia más temprana y una de las fuentes más significativas es la descripción sobre Crescenzi realizada por el pintor Vicente Carducho (Floencia, h. 1576 - Madrid, 1638) en sus *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633)⁶. Esta obra fue publicada en Madrid en 1633, una fecha en la que Crescenzi, ya nombrado marqués de la Torre y caballero del hábito de la orden de Santiago, dirigía desde la Superintendencia de las Obras Reales la construcción del nuevo palacio del Buen Retiro, en el cenit de su carrera.

En el Diálogo VIII, Carducho realiza un recorrido por las colecciones de arte más importantes de la corte madrileña, a través de los ojos asombrados de su discípulo. Después de describir la colección del marqués de Leganés, la del conde de Benavente y aquella del príncipe de Esquilache, el discípulo se detiene en la casa de “su Señoría” el marqués Crescenzi: “Lleváronme en casa del Marqués de la Torre, Superintendente de las Obras de su Majestad, y de la Junta de obras y bosques, legítimo empleo para lograr y luzir su noble agasajo y afabilidad, debido a la ilustre calidad de su casa, y a su mucha christiandad; digno hermano del Eminentísimo Cardenal Crescencio, a quien conocí en Roma en mui grande estimacion; suplicámosle nos enseñase sus Pinturas; hízolo así, y con afectuoso gusto de todos nos enseñó grandes cosas destas artes del dibujo, como quien tan bien las conoce, y sabe hazer, no menos que los Fabios y Turpilios, nobilísimos cavalleros romanos; si ya no afirmamos que paso a Valentiniano y a Alexandro Severo que también pintaron: entre las cosas que nos enseñó, fue el modelo que hizo por mandado de su Magestad para los entierros de los Reyes: por cuya traza y gobierno se executó en el Escorial, que comunmente llaman el Panteón; adonde vitorioso ostentó emulacion con los de Roma en la majestuosa y rica (si fúnebre) Arquitectura, alli quanto más se ocupaba la vista, más crecía el deseo”⁷. Esta

⁵ *Ibidem*, p. 394, citado en SPEZZAFERRO, Luigi, “Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi”, en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 26, 1985, pp. 50-73 (p. 51). Insistiremos más adelante en esta cuestión sustancial para comprender el perfil artístico de Crescenzi.

⁶ CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias, Al gran monarca de las Españas y nuevo mundo, Don Felipe IIII, por Vincencio Carducho, de la Illustre Academia de la nobilissima Ciudad de Floencia y Pintor de su Mag[esta]d Catolica, síguese a los Diálogos, informaciones y paresceres en favor del Arte, escritas por varones insignes en todas las Letras, Impresso con licencia por Fr[ancisc]o Martínez, Año de 1633* (Madrid, 1633). En 1865, Cruzada Villamil editó nuevamente los *Diálogos* dentro de la colección “Biblioteca de el Arte en España”, *vid. Diálogos de la Pintura por Vicente Carducho. Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copida de la primera que dio a la estampa su autor en 1633, en la que se reproducen en fac-simil todas sus láminas, dirígela D. G. Cruzada Villamil* [Madrid, 1865], Ed. facsímil, Valladolid, Maxtor, 2011. El prof. Francisco Calvo Serraller publicó una valiosa edición crítica de este importante tratado, fuente de primer orden para la teoría artística del siglo de oro español, *vid. CARDUCHO, Vicente, Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, edición, prólogo y notas de F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979. Asimismo, *vid. CALVO SERRALLER, Francisco, Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 261-267.

⁷ CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, pp. 149r y v.

descripción muestra a Crescenzi como un personaje perfectamente integrado en el panorama artístico cortesano y define claramente su actividad y condición como noble-artista.

Al igual que hará el pintor y académico Giovanni Baglione, uno de los principales biógrafos de Crescenzi, Carducho aprovecha la ocasión para recordar a sus lectores cómo la práctica del dibujo y la pintura era considerada un noble ejercicio por los emperadores romanos, insistiendo en la liberalidad del arte pictórico.

La vinculación de la práctica artística con la realeza y la Antigüedad, constituía un argumento habitual en esta polémica para subrayar el carácter intelectual de la pintura al margen de su condición manual, mecánica o artesana⁸. En el mismo Diálogo, algunas páginas más adelante, Carducho continua: “El Rei N[uestro] S[eñor] no pintó con sus Reales manos, como lo testifica y publica una imagen al olio de su mano, que oi se guarda en su Guardajoyas? Los Serenísimos Infantes sus hermanos no pintaron, y dibujaron, como lo vemos en los dibujos que tiene en su poder Eugenio Caxesi? Que más honores, ni grandezas pueden desearse, pues se ha visto este nobilísimo y dichoso Arte entretenido entre Coronas y Cetros?”⁹.

Si analizamos las palabras con las que Carducho describe a Crescenzi, vemos cómo aparece una de sus mejores cartas de presentación en la corte: su condición como hermano del cardenal Pietro Paolo Crescenzi. De hecho, para dotar a la noticia de mayor credibilidad, el discípulo (un trasunto de las vivencias y experiencias del propio Carducho), indica un encuentro en Roma con el cardenal Pietro Paolo¹⁰. Aunque dudamos de la posibilidad de ese encuentro entre Carducho y el cardenal Pietro Paolo en Roma, estas palabras nos indican la empatía que el pintor italiano muestra hacia Crescenzi, recordando a uno de sus hermanos más eminentes. Los vínculos de Crescenzi con la curia vaticana serán bien conocidos por la sociedad y la monarquía española, siendo subrayados continuamente en las fuentes. Sin duda el vínculo con el cardenal Crescenzi fue un aspecto relevante en la introducción de Giovanni Battista en la corte, aunque la historiografía artística ha exagerado, en ocasiones, el peso que este vínculo jugó en la consideración del trabajo de Crescenzi al servicio del monarca¹¹.

Por otro lado, las palabras de Carducho revelan su intimidad con Crescenzi a quien tuvo ocasión de frecuentar en Madrid. En estos encuentros, podrían intercambiar opiniones sobre el panorama artístico cortesano y los artistas contemporáneos en la particular academia que Crescenzi estableció en la corte. En este sentido, como advirtió Calvo Serraller, entendemos la curiosa mención del pintor Cristoforo Roncalli, *il Pomarancio*, en los

⁸ Acerca de esta cuestión, *vid. Infra*.

⁹ CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, p. 160r.

¹⁰ Este viaje a Italia fue puesto en tela de juicio por Calvo Serraller, *vid. CARDUCHO*, Vicente (1979), *op. cit.*, p. LXV.

¹¹ Por ejemplo en el análisis de TOVAR, Virginia “Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura madrileña del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, 1981, vol. LVI, nº 215, pp. 297-317 (pp. 309-310).

Diálogos. Carducho describe los frescos ejecutados por Roncalli en la Santa Casa de Loreto, uno de los principales encargos del *Pomarancio*, favorecido directamente por el cardenal Crescenzi: “Pasé a Loreto donde guarda nuestro Señor aquella milagrosa casa adonde se obró la Encarnación del Verbo cosa que entenece y pasma. Pero tratando de nuestra materia, tiene la Iglesia una puerta de bronce de baxo relieve moderna, excelentísima cosa y otras muchas estautas y toda la Iglesia pintada del Pomaranchó”¹². Evidentemente esta cita constituye una prueba más de la sintonía entre Carducho y Crescenzi. Dos artistas vinculados no solamente por sus orígenes italianos, sino también por sus ideas acerca de la necesaria formación académica de los jóvenes artistas, tomando como base la práctica del *diseño*¹³.

Sin duda la noticia más importante que revela Carducho es la autoría del modelo “que hizo [Crescenzi] por mandado de su Magestad para los entierros de los Reyes: por cuya traza y gobierno se executó”. Esta noticia, que retomaremos al hablar de la autoría del panteón, es una valiosa prueba de la paternidad de esta obra, justificada además por el contexto en el que se publican los *Diálogos*. Como ha destacado Blasco Esquivias, en 1633 los dos protagonistas en la construcción del panteón, Crescenzi y el Maestro Mayor de las Obras Reales, Juan Gómez de Mora, conviven en la corte madrileña¹⁴. De hecho, Carducho demuestra conocer muy bien el trabajo del Maestro Mayor cuando describe en elogiosos términos la obra del zaguán nuevo, construido por Gómez de Mora en el Alcázar¹⁵. Por tanto, Carducho recoge en los *Diálogos* una autoría reconocida por toda la corte que podemos además constatar en otras fuentes contemporáneas, como analizaremos.

A continuación, manteniendo el orden cronológico, incluimos dentro de las fuentes el tratado del pintor romano Gaspare Celio, *Memoria delli nomi degli’artefici* (Nápoles, 1638), precisamente por la ausencia clamorosa de cualquier referencia a la figura de Crescenzi¹⁶.

¹² CARDUCHO, Vicente (1979), *op. cit.*, p. 83, n. 126.

¹³ La formación de una academia de dibujo en Madrid, similar a la florentina “*accademia del disegno*”, era una idea acariciada por Carducho desde comienzos del siglo XVII. Sin duda, Carducho encontró en Crescenzi un óptimo defensor para este modelo educativo, basado en la enseñanza del dibujo como principio de la arquitectura, escultura y pintura, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *Arquitectos y tracistas (1526-1700): el triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 175-190. La interpretación de los *Diálogos* como exponente de las ideas académicas de su autor, también ha sido expuesta en WÁZBINSKI, Zygmunt, “Los Diálogos de la pintura de Vicente Carducho: el manifiesto español del academicismo y su origen”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 63, nº 251, 1990, pp. 435-447. La importancia de los dibujos de Carducho ha sido recientemente destacada, *vid.* PASCUAL CHENEL, Álvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Vicente Carducho: Dibujos: Catálogo razonado*, cat. exp. (Biblioteca Nacional, Madrid, 2015), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015.

¹⁴ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.* pp. 158-159.

¹⁵ CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, p. 153r.

¹⁶ Aunque el texto de Celio no se publicó hasta 1638, desde 1620 podría haberse difundido a través de varios manuscritos, *vid.* CELIO, Gaspare, *Memoria delli nomi degli’artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli, Scipione Bonino, 1638 (edición facsímil a cargo de E. Zocca, Milano, 1997).

Celio (Roma, 1571 - h. 1640) formó parte del círculo de artistas protegidos por Crescenzi, entre 1605 y 1614, cuando su fructífera relación profesional se truncó drásticamente¹⁷.

Gracias a la mediación de Crescenzi, Gaspare Celio participó en la decoración al fresco de varias salas del palacio Vaticano cuya ejecución será coordinada por Crescenzi a partir de 1607, como estudiaremos. La influencia de Crescenzi le proporcionó importantes encargos, como los trabajos realizados para la familia Mattei entre 1608 y 1615. El vínculo entre Celio y Crescenzi resulta obvio si consideramos cómo el propio Crescenzi fue el encargado de tasar uno de los primeros frescos ejecutados en 1607 por su protegido en el Palacio Mattei di Giove: “*Ms. Gaspare Celio Romano deve habere per il quadro, che fa nella mia casa, cioè nel quadro di mezzo longo pal. 24 ¾, e largo p. 14 ¼ nel quale vi va dipinto l’historia de Moise, quando passò il mare seguitato da Faraone conforme al disegno fatto, e siamo convenuti, ch’io li dia quello che dira il S.r. Gioanbattista de Crescenzi, e noto, che m’azenno intorno a trecento [...] Il S.r Gioanbattista mi disse de novo, che non li potevo dar meno di 300 m.ta sotto li 25 de 7bre 1607 egli l’ha fatto retoccare, et accomodar de novo molti, e molti volti, e venutoci in persona, e salito nel palco, com’ ancho il S.re Francesco suo fratello 300*”¹⁸.

Como sugería Pupillo, el final abrupto de su relación, cuyas circunstancias no han podido ser esclarecidas, es el principal motivo de la omisión sistemática de cualquier referencia a Crescenzi en el tratado, ejerciendo una singular *damnatio memoriae* con el que antaño fuera su mejor protector¹⁹.

Aunque no se trate de una mención explícita, queremos aquí considerar la más que posible alusión a Crescenzi en el importante tratado *Arte y Uso de Architectura* redactado por el arquitecto agustino fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679) en 1633, aunque publicado

¹⁷ Para la relación entre Celio y Crescenzi *vid.* PUPILLO, Marco, “Il virtuoso tradito: Una società tra Orazio Borgia, Gaspare Celio e Francesco Nappi e i rapporti con Giovan Battista Crescenzi”, en *Storia dell’Arte*, n° 93/94, 1998, pp. 303-311 y MELASECCHI, Olga, “Gaspare Celio pittore (1571-1640). Precisazioni ed aggiunte sulla vita e le opere”, en *Studi Romani*, XXXVIII, 1990, pp. 281-302. Pupillo considera que el vínculo entre Celio y Crescenzi se prolongó entre 1605 y 1614, pudiendo incluso favorecer al Celio en su nombramiento como príncipe de la *Accademia di San Luca*.

¹⁸ Esta referencia apareció en PANOFSKI-SÖRGEL, Gerda, “Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove”, en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, 1967-1968, pp. 111-180 (p. 175), citado PUPILLO, Marco *Ricerche sui Crescenzi. Una generazione di nobili romani e il mondo artistico tra cinque e seicento*, Università degli Studi di Milano, Dottorato di ricerca in “Storia e critica dei beni artistici e ambientali” (VIII ciclo), Milano, 1996, p. 32.

¹⁹ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 244-245.

finalmente en Madrid en 1639²⁰. Fray Lorenzo es uno de los protagonistas de la arquitectura madrileña a partir de la segunda mitad del siglo XVII, defendiendo un modelo de arquitecto tradicional, formado a pie de obra y con amplias competencias en materia constructiva y arquitectónica, frente a los llamados arquitectos tracistas o artistas (con una formación derivada del estudio del dibujo y la perspectiva: pintores y escultores principalmente)²¹.

Fray Lorenzo era un arquitecto formado con su padre en los rudimentos del oficio constructivo y ejemplificaba la vertiente eminentemente práctica del arquitecto-constructor. Por ello, describía así el peligro de aquellos pintores o escultores que pretendían elaborar trazas arquitectónicas, causando (en su opinión) un grave perjuicio a la profesión: “Gana a un Príncipe la voluntad muy de ordinario un Pintor, un Platero, un Escultor, un Ensamblador, un Entallador, y todos estos entienden la Arquitectura en cuanto a su ornato exterior, y así adornan un retablo, una fachada, o la traza de esto, con muy buena traza y disposición. Y no negaré que se aventajan en el sacar un papel, a los Canteros y Alvañiles, y Carpinteros: aunque yo he conocido desta profesión quien se les aventaja, porque como estas trazas consisten en un poco de dibujo, el que desta profesión le aprende, hazeles muchas ventajas en todo, porque como son diferentes los fines, son diferentes los efetos. Pagados de esta cortedad los Príncipes, a estos Architectos dan estas plaças, siendo causa que los Palacios, los Reynos, y los aprendizes que se crián, reciban notable daño, tal, que si repararan en ello, conocieran lo mucho que tenían que restituir. Hazen daño a los edificios en la poca seguridad con que los edifican sus Artífices, por la poca experiencia que deste Arte tienen. Hazen daño en el gasto, porque para hazertar en una cosa, la hazen y deshazen muchas vezes. Pudiera señalar algunos edificios con hartas perdidas, originadas deste principio: porque que tiene que ver la viçarria de una pintura, con la fortaleza de un edificio? que los cortes de un retablo, con los cortes de la cantería? y assi haziento cotejo en lo demás”²².

²⁰ SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y Uso de Architectura, dirigida al S.mo Patriarca S. Ioseph. Compuesto por Fr. Laurencio de S. Nicolás Agustino Descalço, Maestro de Obras*, Madrid, 1639. En 1663, se publicó la segunda parte de este importante tratado, con algunos añadidos. La edición crítica de la obra ha sido publicada por Félix Díaz Moreno, *vid.* DÍAZ MORENO, Félix, *Fray Lorenzo de San Nicolás: “Arte y Uso de architectvra”*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2008. Sobre la confusión con las fechas de publicación y edición de los distintos tratados, *vid.* DÍAZ MORENO, Félix, “Fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita” en *Anales de Historia del Arte*, nº 14, 2004, pp. 157-179. La importancia de este tratado fue puesta de relieve en BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 157-189.

²¹ En este sentido, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 202-210. Estas “vías de acceso a la categoría de arquitecto” delimitadas por su diferente formación y capacidades, fueron magníficamente expuestas en MARÍAS, Fernando, “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, en *Academia*, nº 48, 1979, pp. 173-216, e Ídem, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., Toledo-Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos-CSIC, 1983-1986 (t. I, 1983, pp. 195-205).

²² SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de (1639), *op. cit.*, p. 164. Continúa Fray Nicolás: “El daño del Reyno es notable, y la razón es, que teniendo el vulgo por cosa cierta, que los que ocupan estas plaças son los mejores, los llaman los particulares para la disposición de sus edificios, y con sus pareceres y trazas mal entendidas, causan el daño dicho al edificio, y al particular” (pp. 164-164v). Esta cita, y su vinculación con Crescenzi, ha sido también referida en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 205.

Fray Lorenzo deja constancia de su amargo sentir contra una forma de entender la arquitectura que será precisamente la que favorezca el nuevo camino hacia las formas dinámicas del pleno Barroco. Sus palabras, escritas en 1633, constituyen una alusión velada a la actividad arquitectónica de Crescenzi, Superintendente de las obras Reales desde 1630, que se encontraba inmerso en la construcción del palacio del Buen Retiro junto al arquitecto Alonso Carbonel, aparejador de las Obras Reales. De hecho, Fray Lorenzo se referirá en otro pasaje a la construcción del estanque ochavado, atribuido a Carbonel: “Puede ofrecerse el aver de medir una figura mixta, como lo es, si un sexaco, o un ochavo le circundase un semicirculo a cada lado, como lo está un estanque que se hizo en el Buen Retiro desta villa de Madrid, (medida que entendí hazerla, mas hubo quien dudasse en si sería capaz para ello, y mi estado no me da lugar mas de que responda con enseñar el modo de medirla, sin meterme en dezir si el que dudó será para hazerlo, y si creo que será, aunque algunos Maestros sienten lo contrario). Este estanque es ochavado, y es según se demuestra al fin deste capítulo. Llámánle el estanque de la Torrecilla, por tenerla en medio, aunque yo no la demuestro [...]”²³.

La fuente más importante para el conocimiento de la actividad de Crescenzi, tanto en Italia como en España, es la biografía escrita por el pintor y académico Giovanni Baglione (Roma, h. 1573-1644) incluida en su tratado *Le Vite dei pittori, scultori ed architetti* (Roma, 1642)²⁴. Entre las biografías de dos artistas consagrados como eran Pedro Pablo Rubens (Siegen, 1577 - Amberes, 1640) y Giuseppe Cesari, *il Cavalier d'Arpino* (Arpino, 1568 - Roma, 1640), Baglione inserta un relato de tres folios dedicado al “*Signor Gio. Battista Crescentij pittore*”, ejemplo del noble virtuoso que de nuevo “*si diletta*” con la práctica de la pintura y de la arquitectura, subrayando en todo momento la calidad de su linaje y los honores que consiguió gracias a su trabajo. Especialmente destaca su nombramiento como *soprintendente delle fabbriche* del papa Paolo V y los reconocimientos en España de la

²³ SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de (1639), *op. cit.*, p. 148v, capítulo LXXVII. Trata de figuras circulares, y de sectores, y porciones de círculo y sus medidas. Continúa con la demostración de las medidas y detalla cómo se deben ajustar los cálculos para la traza de los ochavos.

²⁴ Hemos consultado tres ediciones de la obra de Baglione: la primera, editada en Roma en 1642 por Andrea Fei, *vid. BAGLIONE, Giovanni, Le Vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642*, in Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642. la segunda versión editada en Nápoles en 1773, con el añadido de la biografía de Salvatore Rosa escrita por Giovanni Battista Passari, *vid. Le Vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi de Papa Urbano VIII. nel 1642 scritte da Gio: Baglione romano*, In Napoli, 1773 (la biografía de Crescenzi en pp. 249-251); y un tercer ejemplar, interesante variante de la primera edición de 1642, conservado en la Biblioteca de la *Accademia dei Lincei e Corsiniana* en Roma, con unas notas manuscritas al texto posiblemente redactadas por Giovan Pietro Bellori, *vid. BAGLIONE, Giovanni, Le Vite de' pittori, scultori ed architetti*, edición a cargo de Valerio Mariani, Roma, Calzone, 1935. La biografía de Crescenzi es idéntica en las tres versiones, aunque cabe señalar una pequeña nota escrita junto a su nombre en la versión con notas manuscritas.

mano del rey Felipe IV: la concesión del hábito de caballero de Santiago y el título de marqués de la Torre²⁵.

Dentro de las características y recursos propios del género biográfico, que comienza con la publicación de las *Vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (Florencia, 1550) escritas por el pintor y teórico Giorgio Vasari, es habitual encontrar en estas biografías una predisposición favorable hacia los intereses de los mecenas y protectores. En el caso de Baglione, resulta evidente en todas las apariciones de la familia Crescenzi lo cual podría entenderse como un elemento negativo a la hora de valorar la atendibilidad y veracidad de la información aportada. Así lo entendió Luigi Spezzaferro, al considerar la biografía de Crescenzi cargada de noticias exageradas y maquilladas por Baglione, para presentar un perfil ejemplar del noble pintor y arquitecto, teórico y práctico. Además de mantener el favor de los herederos, que seguían presentes en la ciudad de Roma, el ejemplo de Crescenzi permitía a Baglione establecer un parangón entre la nobleza de su cuna y la nobleza de su actividad artística, un tópico recurrente en los pintores a partir del siglo XVI²⁶.

Como ya hizo Carducho, Baglione no deja pasar la oportunidad de exaltar la nobleza de la pintura al hilo de la biografía de un noble pintor como Crescenzi y así aprovecha para añadir al final del texto, un extenso párrafo dedicado a los príncipes y aristócratas que han practicado este Arte, subrayando el ejemplo de las familias más poderosas e influyentes del momento. El pasaje, que ocupa casi un tercio de la biografía total dedicada a Crescenzi, comienza describiendo la participación de un nutrido grupo de aristócratas, vinculados al círculo del poeta Giovanni Battista Marino (1569-1625), en la ilustración de los *Documenti d'Amore* del poeta del siglo XIV Francesco Barberino, citando por ejemplo al hermano menor de Giovanni Battista, el barón Francesco Crescenzi. Continúa Baglione mencionando entre los diletantes a los distinguidos hermanos del papa Urbano VIII, el cardenal Antonio Barberini y Taddeo, prefecto de Roma desde 1631, quien habría recibido lecciones de dibujo del pintor y grabador Antonio Tempesta. También subraya la figura del duca di Bracciano, Paolo Giordano d'Orsino, quien “*raramente disegna, egregiamente dipinge, ed esquisitamente opera di rilievo*”²⁷. Por su parte, Marco Pupillo sugiere cómo más allá de la exaltación de la nobleza del artista, la insistencia de Baglione en el aprendizaje de Crescenzi en las artes del *disegno* no es un elemento casual dentro del relato. De esta forma, Baglione refuerza la importancia de la enseñanza académica de la pintura, con la primacía del dibujo, insistiendo en cómo Crescenzi y sus hermanos fueron instruidos en esta práctica por el pintor

²⁵ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 365-367.

²⁶ SPEZZAFFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, pp. 50-51.

²⁷ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 366-367.

Cristoforo Roncalli. Además esta enseñanza se produce precisamente en la academia que Virgilio Crescenzi, padre de Giovanni Battista, mantenía en el palacio familiar situado en la romana Piazza Rotonda. Este vínculo académico queda reforzado con la personalidad del “maestro” de los Crescenzi, Roncalli, quien también fue un miembro destacado de la academia romana de San Lucas, como el propio Baglione²⁸.

Ambas cuestiones subyacen en los escritos de Baglione, quien transmite y filtra sus intereses y su propio pensamiento artístico en sus textos y biografías como es habitual en estos tratados. Sin embargo, consideramos que esta subjetividad característica del género biográfico, no puede invalidar la importancia de este texto como fuente primordial para la investigación sobre Crescenzi. Entre los argumentos esgrimidos para desacreditar la importancia del texto de Baglione como fuente veraz y objetiva, están la dificultad de contrastar por otras vías (documentales o historiográficas) algunos de los episodios narrados en relación con Crescenzi. Curiosamente las principales noticias que han sido puestas en tela de juicio, tienen que ver con su primera actividad juvenil en la ciudad de Roma: la atribución de algunas obras ejecutadas en colaboración con su maestro Roncalli (los *putti* pintados al fresco en las enjutas de la capilla Rucellai de Sant’Andrea della Valle o aquellos realizados en el Palacio Crescenzi), el mantenimiento de una Academia artística en el palacio familiar o el nombramiento de Crescenzi como “*sopraintendente della bella cappella Paola in Santa María Maggiore e parimente sopra tutte le fabbriche e le pitture che furono fatte in quel pontificato*”²⁹.

Si bien no ha podido constatarse de manera unívoca la certeza de estas afirmaciones, tampoco hasta el momento existen pruebas capaces de indicarnos que el biógrafo pretendiera construir una personalidad artística radicalmente alejada de la realidad. La investigación realizada en los archivos italianos y españoles, ha permitido constatar la efectiva participación de Crescenzi en buena parte de las empresas que Baglione le atribuye, tanto en Roma como en Madrid, en unos términos semejantes a aquellos indicados por el biógrafo.

En nuestra opinión, Baglione debe ser considerada una fuente imprescindible para el conocimiento de la actividad de Crescenzi, siendo además un autor estrictamente contemporáneo. Muy posiblemente ambos personajes se conocieron en Roma, ya que frecuentaban el mismo ambiente artístico. Ambos trabajaron para el papa Paolo V en la construcción y decoración de la capilla Paolina en la basílica de Santa María Maggiore y podrían además haber coincidido en las reuniones de la academia de San Lucas.

²⁸ Estos argumentos han sido expuestos en PUPILLO, Marco, ““Alletati dal diletto delle virtù” Giovanni Baglione, i Crescenzi e l’Accademia di S. Luca”, en MACIOCE, Stefania (ed.), *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, Roma, Lithos, 2002, pp. 149-159 (p. 152). Antes de comenzar con las noticias sobre Crescenzi, Baglione insiste en la importancia de la educación de los príncipes en la práctica artística, citando a Plinio y explicando que los griegos se preocupaban por inculcar este Arte a los “*giovani di nobile sangue*”, *vid.* BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 365.

²⁹ *Ibidem*, p. 365.

Las noticias aportadas por Baglione demuestran que su contacto con Crescenzi, y especialmente con sus familiares, fue muy estrecho. Baglione incluye una interesante descripción del estado de las obras del panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, insistiendo en su autoría por parte de Crescenzi, demostrando un conocimiento muy preciso acerca de los primeros proyectos. Además, indica con bastante exactitud la nómina de artistas que Crescenzi decide reclutar en Florencia y Roma para el trabajo de los bronce del panteón, sin dejar de exaltar la nacionalidad italiana de estos artífices. El conocimiento de la traza del panteón y la atribución además del *disegno* del “*palazzo Regio, detto poi Ritiro*”, cuya obra comenzó en 1630, implica su contacto directo con los familiares de Crescenzi que permanecían en Roma, después de la partida hacia España de Giovanni Battista en 1617.

Por otra parte, Baglione es la única fuente que indica el lugar exacto en el que Crescenzi fue enterrado tras su muerte en la corte en 1635, el convento madrileño del Carmen Calzado, recogiendo también los años que tenía cuando falleció. Cabe destacar como estos datos no aparecen mencionados en otras fuentes españolas contemporáneas, que sí recogen la actividad de Crescenzi como los *Diálogos de la Pintura* de Carducho (1633) o el manuscrito de Díaz del Valle (h. 1654), confirmando al testimonio de Baglione un peso fundamental.

Por último, destacar en relación con la biografía de Crescenzi las distintas interpretaciones del texto de Baglione ofrecidas por la historiografía, algunas más tendenciosas que sus propias palabras. Nos referimos, por ejemplo, a las reflexiones de Roberto Longhi en relación con la construcción de la personalidad de Crescenzi como pintor de bodegones³⁰. Como ya denunciaron Luigi Salerno o Marco Pupillo, la lectura descontextualizada de Baglione contribuyó a sobredimensionar la faceta como pintor de Crescenzi, considerado por Longhi uno de los primerísimos continuadores de la llamada *natura morta caravaggesca*. La naturaleza y actividad desarrollada en la llamada Academia Crescenzi del palacio familiar en Roma, será otro de los fragmentos más libremente interpretados del texto, favoreciendo diversas lecturas que analizaremos más adelante.

La presencia de Crescenzi en el tratado *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649), escrito por el pintor y teórico Francisco Pacheco, podríamos calificarla como puntual pero reveladora de la autoridad de Crescenzi en materia artística. Se trata de su participación, junto al pintor dominico Juan Bautista Maíno, como juez del célebre concurso de pintura organizado entre los pintores del Rey en 1627³¹.

³⁰ Nos referimos a LONGHI, Roberto, “Un momento importante per la storia della natura morta”, en *Paragone*, 1, Firenze, 1950, pp. 34-39. *Vid. Infra*.

³¹ PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649, p. 103. Una edición moderna del tratado fue publicada por Cátedra en 1990, al cuidado de Bonaventura Bassegoda i Hugas (p. 206).

Destacamos esta noticia porque se convertirá en una de las más difundidas en la historiografía de Crescenzi, junto con la autoría del panteón, debido a que el pintor victorioso fue un joven Diego Velázquez que, según Pacheco, fue recompensado con la merced del oficio de Ujier de Cámara. Más adelante, insistiremos en esta actuación y en las diversas fuentes que también recogieron la participación de Crescenzi en el certamen.

Atendiendo al criterio cronológico establecido en la ordenación de las principales fuentes para la investigación sobre Crescenzi, ahora tocaría el turno a la *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, publicada por el padre jerónimo Francisco de los Santos en 1657³². Esta obra constituye, como subrayaremos en el capítulo correspondiente al panteón escurialense, uno de los pilares que sostienen la atribución al italiano de la traza general mediante la cual se reactivaron las obras en 1618, por tanto preferimos analizarla en el capítulo relativo al panteón.

Siguiendo con las fuentes españolas, destacamos los fragmentos sobre Crescenzi incluidos en los textos manuscritos de Lázaro Díaz del Valle, *Origen e Ilustración del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo con un Epílogo y Nomenclatura de sus más ilustres o más insignes y mas afamados Profesores* (redactado principalmente entre 1656 y 1659)³³. Sin duda el difícil acceso al manuscrito original (custodiado en la Biblioteca Tomás Navarro del CSIC, en Madrid) ha dificultado durante estos años su consulta íntegra, algo fundamental para entender la complejidad de sus notas y las duras palabras que tuvo Palomino con respecto a su redacción. Celebramos por ello la disponibilidad de consultar *on line* el manuscrito a cargo de la biblioteca virtual del CSIC que ampliará notablemente las posibilidades de estudio e investigación de esta fuente de conocimiento imprescindible para el arte y los artistas españoles del siglo XVII³⁴.

³² SANTOS, Francisco de los, *Descripción Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1657.

³³ Esta obra constituyó una de las fuentes principales para la redacción del *Parnaso* de Antonio A. Palomino (Madrid, 1724) y tuvo una amplia difusión entre los historiadores españoles y extranjeros gracias a la publicación parcial de algunos fragmentos en la colección *Fuentes literarias para la historia del arte español*, dirigida por Sánchez Cantón, *vid.* SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 3 vols, Madrid, Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1923, 1933 y 1934, (t. II, 1983). García López publicó una edición crítica del manuscrito, *vid.* GARCÍA LÓPEZ, David, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008. Remitimos además a las investigaciones de José M^a Riello Velasco acerca de Díaz del Valle y su manuscrito, especialmente RIELLO VELASCO, José M^a., *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2007, e Ídem, “Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta: Datos Documentales para una biografía”, en *De arte: revista de historia del arte*, nº 3, 2004, pp. 105-132.

³⁴ *Vid.* http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0014_FMTN/P_000731508_731508000001_V00_Parte_1_de_2.pdf (f.u.c. 19/9/2015) y http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0014_FMTN/P_000731508_731508000001_V00_Parte_2_de_2.pdf (a partir del f. 109, f.u.c. 19/9/2015).

Los textos de Díaz del Valle aportan varias referencias a Crescenzi (en ocasiones, repeticiones de datos ya apuntados), siendo dos las más importantes, ya comentadas por Sánchez Cantón o García López³⁵. La primera mención a la actividad de Crescenzi aparece bajo el epígrafe “señores y nobles cavalleros españoles que se ha entretenido en pintar y dibujar”. Concretamente en el f. 22v, Díaz del Valle realiza una preciosa descripción de la actividad de Crescenzi como pintor y arquitecto: “D. Juan Baptista Crescencio Marq[ue]s de la Torre, cavall[er]o del habito de S[an]tiago, herm[an]o del Cardenal Crescencio, y superintendente de las obras de los Alcázares Reales de su Mag[esta]d. Tuvo gran boto en este Arte [añadido: y en todo lo tocante a él], y pintó excelentem[en]te, de [él] ha de tener su Mag[esta]d unos floreros en su R[ea]l palacio. también fue famosísimo Architecto como lo mostró en la traça del Panteón de S[an] Lorenzo el R[ea]l [al margen: cuya traça honrró el Rey D. Felipe 4º con titulo de Marq[ue]s =] de sus grandes habilidades [tachado: tengo] puedo ser yo testigo porq[ue] le visitaba muy familiarm[en]te en su casa, y le vi muchas veces pintar y hazer curiosísimas traças en papeles, para el serbicio del Rey n[uest]ro S[eñor]”³⁶. Sánchez Cantón no consideró relevante copiar este fragmento y por ello ha pasado inadvertido para muchos historiadores, pero su valor es altísimo como documento de primera mano sobre las habilidades artísticas de Crescenzi y su familiaridad con Díaz del Valle.

En los ff. 31v-32r del manuscrito, entre las biografías de Rubens y de Velázquez, encontramos el conocido fragmento reproducido por Sánchez Cantón: “Don Iu.o Bap[tista]ta Crescencio hermano del eminentísimo s[eñor] cardenal Crescencio, fue excelentísimo Arquitecto [añadido: dibujante] y también pintor de cuya mano [tachado: quien] el Rey n[uest]ro S[eñor] ha de tener un lienzo de frutas y flores por donde se conocerá lo bien que entendió de pintura, porq[ue] en mi opinión fue uno de los mejores votos en el juicio deste Arte que hemos conocido en n[uest]ros tiempos; Su ingenio y sabiduría en el nobilísimo arte de la Arquitectura lo manifiesta verdaderamente en la maravillosa traza [añadido: que dio] del Panteón de S[an] Lorenzo el R[ea]l del escurial, donde a 16 y a 17 del mes de Março del año pasado 1654 con vigilia misa y sermón trasladó el Rey N[uest]ro S[eñor] Don Felipe IV los imperiales cuerpos del augustísimo S[eñor] emperador Carlos 5º y su religiosísima consorte la serenísima Emperatriz Doña Isabel, y el del muy Prudente Rey D. Felipe 2º y su consorte la s[eñor]a reina D[oña] Ana, y los del Santo Rey D. Felipe 3º y su gloriosa y esclarecida consorte D[oña] Margarita de Austria, y el R[ea]l cuerpo de la Reyna n[uest]ra S[eñor]a Doña Isabel de Borbón, primera consorte del Rey n[uest]ro S[eñor] D. Felipe 4, q[ue] dios nos

³⁵ Crescenzi aparece mencionado también en el f. 3v, en el listado de nobles italianos que practicaron la pintura. “El Marq.s Creçençio” aparece registrado junto con el marqués Virgilio Malvezzi o el marqués de Montebelo, como “profesor desta Arte”. Asimismo en el índice [1657] del “Epílogo y Nomenclatura”, Crescenzi aparece dentro de los “Cavalleros y señores que se han deleytado por su buen gusto en pintar [...] D. Ju.a Bap[tis]ta Crescencio Marques de la Torre del habito de S[an]tiago” [s.f.].

³⁶ Transcribimos el manuscrito original, f. 22v. La primera vez que se publicó este fragmento íntegro fue en GARCIA LÓPEZ, David, (2008), *op. cit.*, p. 227.

g[uard]e muchos años. el qual hallándose serbido del dicho Don Iu.o Bap[tis]ta Crescencio, le honrró con el habito del orden de Santiago y con el titulo de Marq[ué]s de la Torre, y le hizo otras muchas mercedes como se verifica en q[ue] las Referidas fueron en premio de lo q[ue] trabajó en su oficio de la Super intendencia de las obras de los los Alcázares Reales”³⁷. Aunque no indica las fechas de nacimiento o muerte de Crescenzi, al margen del folio 31v precisa: “el Marques vivía por los años de 1634 =”. Otras importantes referencias a Crescenzi salpican los relatos de Velázquez y Rubens. Díaz del Valle recuerda la participación de Crescenzi como juez en el concurso celebrado en 1627 entre los pintores del Rey, precisando como Maíno y Crescenzi fueron excelentes pintores “en lo teórico y en lo práctico”, una interesante variante con respecto a la definición de Pacheco³⁸. Además es una de las pocas fuentes que nos permiten confirmar la relación entre Crescenzi y Rubens en Madrid, durante la visita diplomática del pintor flamenco a la corte, entre 1628 y 1629³⁹.

Pero la información más relevante sobre Crescenzi se localiza en la extensa biografía del pintor Antonio de Pereda, protegido del marqués de la Torre y gran amigo de Díaz del Valle. En el f. 184v indica: “estando en esto tuvo noticia del, por algunas cosas de su mano, D. Iu.o Bap[tis]ta Crescencio Marq[ué]s de la torre herm[an]o del s[eñor] cardenal Crescencio cavallero de gran voto [tachado: pratico] en todas las facultades tocantes a esta Arte. asi en lo teórico como en lo práctico”⁴⁰.

Díaz del Valle fue un importante “testigo de vista” de los principales sucesos de la corte madrileña desde 1622 hasta su muerte en 1667, gracias a su posición privilegiada como cantor de la real capilla⁴¹. Sus inquietudes por el arte, la historia y la genealogía y quedaron plasmadas en sus manuscritos (que ingratamente nunca llegó a ver impresos). Su amistad con Velázquez o Antonio de Pereda y su interés y sensibilidad hacia las artes, convierten sus noticias en una valiosa fuente para reconstruir la actividad de Crescenzi en la corte.

A finales del siglo XVII se publica en Roma el importante tratado del pintor Giovan Pietro Bellori (1613-1696), titulado *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni, parte prima* (Roma, 1672)⁴². El traslado a España de Crescenzi, y su especial condición como noble artista, favorecieron su no inclusión entre las biografías de los artistas profesionales

³⁷ Ofrecemos la transcripción del manuscrito original, con alguna ligera variante con respecto al texto transcrito por GARCIA LÓPEZ, David, (2008), *op. cit.*, pp. 225-226. Palomino aprovechó de manera prácticamente literal este fragmento para redactar su biografía de Crescenzi, *vid. Infra*.

³⁸ Mss, f. 58r, e *ibidem*, p. 261 y n. 206.

³⁹ Mss. f. 56v e *ibidem*., p. 253. La relación entre Crescenzi y Rubens será estudiada más adelante.

⁴⁰ Mss f. 184r e *ibidem*., pp. 304-305.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 23 y ss. Acerca de la biografía de Díaz del Valle, *vid.* RIELLO VELASCO, José M^a, “Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta: Datos documentales para una biografía”, en *De arte*, 2004, n° 3, pp. 105-132.

⁴² BELLORI, Giovan Pietro, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni, parte prima* (Roma, 1672), edición a cargo de Evelina Borea, Torino, Giulio Einaudi, 2009.

consagrados, aunque Bellori recoge una interesante noticia relativa a nuestro personaje que también será reproducida constantemente en otras biografías de Crescenzi (publicadas principalmente en Italia): su asistencia al funeral del pintor Annibale Carracci (Bologna, 1560 - Roma, 1609). En 1642, Baglione había subrayado la presencia de la familia Crescenzi en estas exequias, sin especificar que se tratara concretamente de Giovanni Battista⁴³. Bellori, más explícito, indica como “*il Signor Gio. Battista Crescentij, pittore ed Architetto*”, junto con otros miembros de la nobleza romana y todos los miembros de la *Accademia di San Luca*, estaba presente en el funeral de Carracci celebrado el 16 de julio de 1609 en la iglesia de Santa María ad Martyres, más conocida como el Panteón⁴⁴.

Esta noticia confirma la integración de Crescenzi en el ambiente artístico romano, desde su privilegiada condición como *Soprintendente* de Paolo V. Además, indica su predilección por una de las escuelas artísticas más influyentes de principios del siglo XVII, el clasicismo de los Carracci. Al igual que las novedades propuestas por Caravaggio, también los Carracci renovaron el lenguaje artístico con una especial predilección por la pintura de paisaje. Uno de los géneros preferidos por Crescenzi, como analizaremos.

El pintor aragonés Jusepe Martínez (Zaragoza, 1600-1682) también realiza una breve mención de Crescenzi en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1672, Zaragoza, 1853)⁴⁵. Martínez utiliza la referencia a Crescenzi, y sobre todo a su protegido el pintor Bartolomeo Cavarozzi, para ejemplificar la excesiva valoración que en España solía hacerse de los artistas extranjeros, especialmente italianos.

Según Jusepe Martínez, Cavarozzi llegó a España animado por la lectura de una carta de su amigo, el pintor italiano Pedro Antonio, que decía lo siguiente: “Carísimo amigo: luego que salí de esta ciudad embarcado en una faluca llegué a Génova, y tuve tan buena dicha que hallé con mucha brevedad un navío de mercancía que partía para Sevilla, a donde

⁴³ “[...] e da’ Signori Crescentii, amatori de’ Virtuosi, fù grandemente honorato”, vid. BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 108.

⁴⁴ BELLORI, Giovan Pietro (1672), *op. cit.*, p. 77. Bellori también recuerda cómo Caravaggio realizó varios retratos a dos miembros de la familia Crescenzi: Melchiorre, hijo de Ottavio Crescenzi, y Virgilio, padre de Giovanni Battista, en agradecimiento por haberlo escogido para decorar su primer gran encargo público: la capilla Contarelli de la iglesia de San Luigi dei Francesi, *ibidem*, p. 205: “e l’altro [ritratto] del Signor Virgilio Crescentij, il quale restato herede del Cardinale Contarelli, lo elesse à concorrenza di Giuseppino alle pitture della cappella in San Luigi de’ Francesi”.

⁴⁵ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura: sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres* (h. 1672). El manuscrito se localiza en el Museo Nacional del Prado. La obra de este pintor aragonés fue escrita hacia 1672, pero permaneció inédita hasta 1853 cuando fue editada por D. Mariano Nigués y Secall, publicada en Zaragoza por M. Peiró. En 1866, se publicó una nueva edición “con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón” a cargo de Valentín Carderera (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1866). Existen dos ediciones modernas de este texto, la primera por GÁLLEGO, Julián, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Akal, 1988, y MANRIQUE LARA, M^a Elena (edición, introducción y notas), *Jusepe Martínez. Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2008.

desembarqué con próspera fortuna no durando el viaje sino diez días: en ella hallé muchos paisanos míos que luego me introdujeron con algunas personas de gran cuenta, me ocupé en nuestra profesión más de cuatro meses, viendo esta ciudad muy despacio y particularmente sus edificios y el único templo de su catedral: dejó aparte su riqueza, grandes tratos y contratos de sus mercaderes que me dejó admirado; pero el grande deseo de ver la corte, me obligó el ausentarme de esta noble ciudad y apresurando el paso me fui a Madrid, en donde procuré introducirme con nuestros profesores, que me hicieron mucho agasajo y cortesía, y lo que más me admiró fue ver la poca estimación que de sus naturales pintores hacían siendo hombres que por sus méritos se les debía toda estimación; más desengañóme el ver que dos flamencos de muy mediana esfera los hallé que todas sus pinturas eran colores vivas y no más, y con esta bagatela habían adquirido grande opinión, que en nuestro país no hicieran sombra. Condolido de este mísero estado lo comuniqué con un escelentísimo pintor llamado Eugenio Cajes, a lo cual me respondió: señor mío, muchas son las causas que hay para ello, y la primera es la poca confianza que hacemos de nosotros mismos, y en particular de esta profesión del dibujo, y a los no entendidos en esta profesión les parece no somos aptos para ello, y como hay tan pocos inteligentes entre tanto vulgo, no viene a ser conocida. La segunda causa es que todos los señores que van fuera de España, procuran traer de las provincias extranjeras mucha cantidad de pintura, y de España no llevan cosa alguna, que a llevarlas fuera conocido el valor de los ingenios de acá. La tercera es que todas las naciones menos ésta tienen tal inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea lo sutil de sus ingenios, así en obras mayores como en menores, y como vos sabéis en vuestra Roma e Italia han grabado tres y cuatro veces una misma cosa, hasta las piedras viejas, donde por este medio han adquirido grande fama y estimación: bien al contrario de lo que sucede en nuestra España que si lo que hasta ahora hay obrado, se grabara la centésima parte de lo admirable que hay, superará a muchas provincias, así en pintura como en escultura y arquitectura. Dios os guarde a medida de vuestro deseo, de esta villa de Madrid a 15 de mayo de 1610”⁴⁶. Continúa Martínez indicando como Bartolomeo Crescenzi “gran pintor [...] por relación de

⁴⁶ MARTÍNEZ, Jusepe (1853), *op. cit.*, pp. 183-184. Esta anécdota fue citada por HELLWIG, Karen, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, pp. 87-88, n. 69, y retomada en BERNSTORFF, Marieke von, *Agent und maler als akteure in kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovanni Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi, Römischen Studien der Biblioteca Hertziana*, 28, München, Hirmer Verlag, 2010, p. 48

esta carta vino a España y se ocupó en servicio del señor Marqués Crescencio, persona muy entendida en esta profesión del dibujo”⁴⁷.

Lo primero que cabría preguntarse es la verosimilitud de esta anécdota. En primer lugar desconocemos quien es el autor de la misiva, descrito por Martínez como “un gran pintor italiano llamado Pedro Antonio”. Carderera supuso que podría tratarse del poco conocido pintor boloñés Pietro Antonio Torri, una hipótesis que han mantenido David García Cueto en su estudio sobre la influencia de los artistas boloñeses en España y los autores del catálogo de la exposición *El trazo español en el British Museum*⁴⁸. Sin embargo, como ya indicó en 1965 Pérez Sánchez, la identificación con Pietro Antonio Torri es bastante improbable a tenor de las fechas. Baldinucci lo considera un discípulo del pintor Francesco Albani (1578-1660), al igual que el biógrafo Antonio Massimi, quien ofrece la reseña más “completa” de Torri: “[1655] *Pietro Antonio Torri della Scuola dell’Albani, dipinse due quadri a fresco della vita di S. Antonio di Padova nella parte minore del portico di S. Francesco, cioè l’11 e 12 cominciando dalla parte della Chiesa, et hora fuori della Patria mostra il suo valore*”⁴⁹. Siendo alumno de Albani, la carrera artística de Torri debió transcurrir a mediados del siglo XVII por lo que resulta poco probable que hubiera coincidido con

⁴⁷ *Ibidem*, p. 183. Esta carta es una excelente excusa para denunciar la falta de criterio y juicio estético de los coleccionistas y artistas españoles, que caen fascinados (a juicio de Martínez) ante cualquier obra y pintor extranjero por el mero hecho de serlo, además de denunciar la falta de costumbre que existe en España para grabar los principales monumentos y obras de arte, favoreciendo el desconocimiento de este valioso y singular patrimonio fuera de España. En otras ocasiones Martínez expone su opinión, compartida por muchos artistas en España, sobre la falta de promoción del arte y los artistas españoles, dentro y fuera de nuestras fronteras. En este sentido destacamos la visita de Martínez al convento madrileño de San Felipe, acompañado por un pintor italiano “de grande ingenio” para admirar los cuadros del retablo mayor ejecutados por Eugenio Cajés: “Hallándome en Madrid con un italiano de grande ingenio, conocido mío de Roma, y muy adelantado en esta profesión, enseñándole esta obra, le pregunté ¿qué le parecía de ella? me respondió como medio turbado, que nunca entendió había tan grandes pintores en España, diciendo que no había otro en Roma que hiciera más”, *ibidem*, pp. 116-117.

⁴⁸ CARDERERA, Valentín (ed.) (1866), *op. cit.*, p. 189, n. 1: “Este Pedro Antonio debe ser el del apellido Torri; era boloñés, bastante acreditado, según Orlandi, en la pintura al fresco. Como contemporáneo del pintor Bartolomé Cavarozzi de Viterbo, llamado Crescencio, por el nombre del protector el marqués Crescencio, que lo trajo a Madrid, puede deducirse que no pudo ser otro el pintor Pedro Antonio”. También Julián Gallego recoge la atribución de Carderera, *vid.* GALLEGO, Julián (1988), *op. cit.*, p. 303, n. 141; GARCÍA CUETO, David, *Seicento boloñés y siglo de oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid, CEEH, 2006, pp. 218-219 y AA.VV., *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, cat. exp. (Museo del Prado, 2013), Madrid, Museo del Prado, 2013, p. 20.

⁴⁹ MASSIMI, Antonio di Paolo, *Bologna Perlustrata. Terza Impressione. Notabilmente accresciuta*, in Bologna, 1666, p. 637. También citado en GARCÍA CUETO, David (2006), *op. cit.*, p. 442, n. 505; BALDINUCCI, Filippo, *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua. Libro Primo. Edizione accresciuta dal sig. Domenico Maria Manni*, t. XI, Florencia, 1771, p. 124. Pellegrino Antonio Orlandi, citando a Massimi, menciona cómo “*Pietro Antonio Torre bolognese della scuola dell’Albano, dipinse due quadri a fresco della vita di S. Antonio di Padova nella parte minore del portico di S. Francesco e fuori della Patria mostrò il suo valore: Fiorì nel 1655*”, *vid.* ORLANDI, Pietro Antonio, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese, contenente le notizie de’ Professori di pittura, scoltura ed architettura, accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, p. 415. Quizá se trate del mismo autor al que Malvasia atribuye unos frescos en la iglesia del Buon Gesù de Bologna, *vid.* MALVASIA, Cesare, *Pitture, scolture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna e suoi subborghi*, In Bologna, nella Stamperia del Longhi, 1776, pp. 161-162.

Cavarozzi, quien falleció en 1625⁵⁰. Al no existir en las fuentes españolas ningún otro testimonio de la actividad de este artista en tierras andaluzas a principios del siglo XVII, nos parece más prudente mantener anónimo al maestro “Pietro Antonio”.

Aunque creemos que existen elementos para cuestionar la verosimilitud de esta anécdota, la aparición del italiano Cavarozzi en el tratado de Martínez resulta excepcional ya que la actividad como pintor de Cavarozzi en Madrid pasó bastante inadvertida en las fuentes españolas contemporáneas, a pesar del considerable número de sus obras que quedaron diseminadas por toda España. Es posible que existiera un contacto directo con Cavarozzi en Roma, con quien Martínez pudo coincidir entre 1622 y 1625 cuando el aragonés se encontraba en la ciudad, donde permaneció hasta 1627⁵¹. La anécdota de la carta pudo también surgir del contacto con el propio Crescenzi, con quien Martínez podría coincidir durante su estancia en Madrid de 1634⁵².

El análisis conjunto de las fuentes del siglo XVIII nos permite concluir cómo el peso específico de Crescenzi fue mucho mayor en el ámbito español que en el italiano. En España todavía continuarán recordándose los méritos del marqués de la Torre, *D. Juan Bautista Crescencio*, gracias a la biografía insertada por Palomino en su *Parnaso Español pintoresco laureado* (Madrid, 1724) y las noticias y atribuciones referidas por Antonio Ponz en los tomos II, V y VI de su *Viaje de España*. Precisamente por influencia de Ponz y del diplomático español D. José Nicolás de Azara, Crescenzi aparece destacado en la recopilación de biografías de arquitectos realizadas por Francesco Milizia, una de las principales fuentes italianas de este siglo.

La biografía escrita por Palomino sobre *Don Juan Bautista Crescencio, PINTOR, y Arquitecto*, se localiza entre dos pintores apreciados por Crescenzi: la breve reseña de Juan de la Corte y la extensa biografía de D. Diego Velázquez de Silva, *Cavallero* de la Orden de Santiago⁵³. La comparación entre los fragmentos de Díaz del Valle y Palomino revela cómo el manuscrito del cantorcico fue seguido estrechamente por el autor del *Parnaso*, copiando de

⁵⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid: Fundación Valdecilla, 1965, p. 55 y MANRIQUE ARA, M^a Elena (ed.), *Jusepe Martínez, Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Larumbe: textos aragoneses, Teruel, 2008, p. 311.

⁵¹ MANRIQUE ARA, M^a Elena (2008), *op. cit.*, p. IX y bibliografía citada.

⁵² *Ibidem*, p. XI. Aunque el propio Martínez indica que en estas fechas visitó el taller de Alonso Cano en Madrid, sabemos que el granadino no se instaló en la capital hasta 1636. El viaje de Martínez a Madrid se producirá para juzgar la calidad de unas obras pintadas por Ariosto en 1587, los retratos de los reyes de Aragón. Además Jusepe no escatima elogios para la personalidad de los hermanos Carducho, Bartolomé y Vicente, de quien conocía sus principales pinturas y los *Diálogos*: “Este libro [*Diálogos de la Pintura*] es de mejor dirección de los que hasta hoy he visto, y así lo confiesan los más eruditos”, *ibidem*, p. 116.

⁵³ PALOMINO, Antonio A., *El museo pictórico y escala óptica*, vols. II y III, *Práctica de la Pintura y El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, p. 321 (biografía nº 105).

manera literal algunos fragmentos como la descripción del lienzo en palacio de frutas y flores, o el traslado de los cuerpos reales al panteón escurialense. La única novedad aportada por Palomino a la biografía de Crescenzi de Díaz del Valle, son las últimas líneas donde puntualiza que “y [Felipe IV] le hizo otras muchas Mercedes, en premio de lo que trabajó en la Superintendencia de las Obras Reales de Alcázares y Palacios; además de lo que se merecía por la recomendación de su real sangre, y Eminente ingenio en todas las buenas artes”⁵⁴.

Introdujo además un importante error relativo a la fecha de muerte de Crescenzi, frecuente por otra parte en sus biografías: “Murió en Madrid año de 1660, y a los 65 de edad”⁵⁵. Este dato arrastró a muchos historiadores al equívoco con respecto a los límites cronológicos de la actividad de Crescenzi, favoreciendo su confusión con D. Martín Abarca y Bolea, marqués de Torres y sucesor de Crescenzi en la Superintendencia de las Obras Reales en marzo de 1635, como tendremos ocasión de analizar.

Aunque la importancia actual de la biografía de Palomino puede verse mermada gracias al mejor conocimiento y accesibilidad del manuscrito de Díaz del Valle, su tratado constituye un testimonio ejemplar de la importancia que todavía en el siglo XVIII despertaba la figura de Crescenzi, cuya autoría del panteón y su fama como arquitecto y pintor, práctico y teórico, Palomino contribuirá a difundir y perpetuar en el siglo XIX, no sólo en España sino en toda Europa gracias a las numerosas traducciones al inglés o francés de su obra.

Algo más “frescas” e inéditas resultan las noticias que sobre Crescenzi ofrece el académico Antonio Ponz, otro “testigo de vista” como diría Díaz del Valle, esta vez de la España de mediados del siglo XVIII. Además de mantener la autoría de Crescenzi de la traza del panteón (y la descripción del mismo que analizaremos en su momento), Ponz será el primero en atribuirle la traza de la antigua Cárcel de Corte madrileña (después palacio de Santa Cruz y actual sede del Ministerio de Asuntos Exteriores). Analizaremos también esta atribución que consideramos pudiera estar fundada en la consulta de alguna documentación actualmente perdida por parte de Ponz⁵⁶. Gracias a Ponz, la autoría de la Cárcel de Corte fue atribuida a Crescenzi de manera continuada hasta prácticamente el siglo XX, cuando la documentación pareció contradecir su testimonio.

No será la única ocasión en que Ponz atribuye a Crescenzi la paternidad de un edificio, como ocurrirá con la capilla funeraria de la familia Gentili en la iglesia de San Gerónimo

⁵⁴ *Ibidem*, p. 321.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 321. Seguirá también a Díaz del Valle en las noticias sobre el patrocinio del joven Antonio de Pereda, en pp. 368-370.

⁵⁶ *Vid. Infra*. PONZ, Antonio, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo quinto. Trata de Madrid, segunda impresión, Madrid, Joachin Ibarra, 1782 (1776), pp. 77-78.

(Madrid)⁵⁷ o la arquitectura del Casón del Palacio del Buen Retiro que pertenece a Alonso Carbonel⁵⁸. Aunque no sean del todo exactas estas atribuciones, creemos que demuestran el buen conocimiento de los intereses arquitectónicos que cultivó Crescenzi, en base principalmente al estudio del panteón y a las construcciones supervivientes del antiguo palacio del Buen Retiro, cuya dirección y supervisión controló estrechamente Crescenzi, como veremos.

Además de estas atribuciones, destacamos que Ponz es el primer español en citar entre sus fuentes al italiano Juan [Giovanni] Baglione, de quien entresaca interesantes noticias sobre la actividad de Crescenzi en el panteón (creando cierta confusión con respecto al Cristo que remata el Altar, como estudiaremos) y sobre el lugar donde el marqués de la Torre fue enterrado “con gran pompa”: la madrileña iglesia del Carmen⁵⁹.

Si Ponz fue el primero en interesarse por las biografías italianas sobre Crescenzi, el teórico y arquitecto Francesco Milizia (1725-1798) fue uno de los primeros italianos en reconocer la importancia de las fuentes españolas para elaborar sus *Memorie degli architetti antichi ed moderni*, publicado en varias ediciones⁶⁰. Es significativo que la biografía de Crescenzi se incluya en el apartado dedicado a los arquitectos españoles, insertada concretamente entre aquellas de Gaspar Ordóñez y Martín de Olindo. Este particular homenaje a la arquitectura y los arquitectos españoles se debe a la amistad entre Milizia y D. José Nicolás de Azara, marqués de Bibbiano y embajador de España en Roma desde 1785, dedicatario e impulsor de la obra⁶¹. El propio Milizia expresa su agradecimiento en los siguientes términos: “*Tutte queste ed altre Memorie Architettoniche di Spagna, che si*

⁵⁷ PONZ, Antonio (1782), *op. cit.*, pp. 16-17. *Vid. Infra*.

⁵⁸ En relación con el Casón: “[...] por ser la obra más considerable del Retiro; así por su buena arquitectura exterior, aunque sencilla, ideada por el Marqués Crescenzi [...]”, en PONZ, Antonio, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo sexto. Trata de Madrid, y Sitios Reales inmediatos, segunda impresión, Madrid, Joachin Ibarra, 1782, p. 127. Atribución errónea que será convenientemente refutada ya desde comienzos del siglo XIX por MARTORELL y TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo, “Alonso Carbonel, Arquitecto y escultor del siglo XVII”, en *Revista Española de Arte*, año XXV, t. XIII, 1936, pp. 50-58 (p. 54), *vid. Infra*.

⁵⁹ PONZ, Antonio [Pedro Antonio de la Puente], *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo II, Madrid, Joachin Ibarra, 1773, p. 103, n. I. Sobre el panteón, *vid. Infra*.

⁶⁰ MILIZIA, Francesco, *Memorie degli architetti antichi e moderni, terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore*, Parma, Stamperia Reale, 1781, t. I, parte seconda, pp. 335-336 (sobre el Escorial) y pp. 345-346 (biografía de Crescenzi). Esta obra constituye una recopilación de los dos principales textos sobre arquitectura, redactados por Milizia. La primera parte, *Principij di architettura civile*, supone una síntesis y revisión de los escritos anteriores del autor, mientras que la segunda, *Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo*, ampliaba las biografías publicadas en Roma en 1768, con el añadido de los arquitectos españoles, *vid. MANFREDI*, Tommaso, voz “Milizia, Francesco”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-milizia_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-milizia_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

⁶¹ D. José Nicolás de Azara fue una figura destacada en la política cultural de Carlos III, *vid. CASTELLANOS DE LOSADA*, Basilio S., *Historia de la vida civil y política de D. José Nicolás de Azara*, t. I y II, Madrid, 1849-1850; SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (ed.), *Memorias del ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000 (1994).

esporranno a suo luogo, si debbono al Cavalier Don Niccola Azara Ministro di S.M. Cattolica in Roma. Se vi sono errori, sono dell'estensore"⁶².

Ambos personajes pudieron entrar en contacto en 1766, cuando Azara se instaló en Roma como procurador del rey Carlos III, surgiendo entonces una relación que se estrecharía con el paso del tiempo y de cuya sintonía intelectual surgieron varios proyectos editoriales⁶³. Tal y como el propio Milizia confiesa en el prólogo de las *Memorie*, la biblioteca del diplomático español, había sido la principal fuente de información para la elaboración de las noticias sobre los arquitectos y la arquitectura española: "*Ella [Azara] si è anche degnata di promuovere la ristampa delle Vite degli Architetti, e a questo riflesso mi ha somministrato molte notizie architettoniche di Spagna, che io ho inserite con altre aggiunte e con modificazioni, ricavate in gran parte dalla sua scelta Libreria*"⁶⁴.

Para la elaboración de la biografía de Crescenzi, Milizia empleó principalmente el *Viaje de España* de Antonio Ponz y la *Descrizione Breve* del padre Francisco de los Santos. Como ha señalado Delfín Rodríguez, la *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España* todavía manuscrita por Eugenio Llaguno, estuvo también entre las manos del arquitecto italiano gracias a Azara⁶⁵. En menor medida pudo utilizar las noticias sobre Crescenzi recopiladas por el pintor y teórico Palomino. Aunque demuestra conocer la biografía de Baglione, Milizia prefiere concentrar su atención en la actividad desarrollada por Crescenzi en la corte madrileña, mencionando brevemente la *Soprintendenza delle Fabbriche e Pitture Pontificie*.

Aunque niega la autoría del panteón, atribuida a "*un certo Frataccio, il quale non badò che a farlo ricco, senza pensare al bello*"⁶⁶, Milizia atribuye a Crescenzi dos edificios singulares del barroco madrileño siguiendo las observaciones de Ponz, convertidas en atribuciones recurrentes para otros historiadores posteriores: la Cárcel de Corte y el Casón del Buen Retiro. De estos dos edificios, destaca la arquitectura de la Cárcel de Corte considerada

⁶² MILIZIA, Francesco (1781), *op. cit.*, p. 347.

⁶³ Milizia había ayudado en la traducción al italiano de los textos de Mengs, publicando en 1780 las *Opere di Antonio Raffaello Mengs sulle belle arti*; también la *Introduzione alla storia naturale e alla geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles* (Parma, Stamperia Reale, 1783), y la *Memoria del Commendatore Deodato de Dolemieu sopra i tremuoti della Calabria nell'anno 1783*, (Roma, Salvioni, 1784), *vid.* MANFREDI, Tommaso (2010), *op. cit.*

⁶⁴ MILIZIA, Francesco (1781), *op. cit.*, dedicatoria (s. f.).

⁶⁵ *Vid.* RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, "José Ortiz y Sanz: "atención y pulso" de un traductor", en VITRUVIO, *Los Diez libros de arquitectura*, edición y notas de José Ortiz y Sanz (1787), Madrid, Akal, 1987, pp. 7-33; Ídem, "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El *Studio d'Architettura Civile* de Domenico de Rossi y su influencia en España", en *Boletín de Arte*, nº 34, 2013, pp. 247-296, (p. 272, n. 65).

⁶⁶ Más adelante analizaremos esta afirmación, *vid.* MILIZIA, Francesco (1781), *op. cit.*, p. 336.

“il più bello ornamento della Strada di Atocha” que “non pare abbastanza ruvida per una prigione”⁶⁷.

Además, cometerá dos importantes errores en la biografía de Crescenzi que serán reiterados por otros tratadistas y biógrafos en épocas sucesivas. En primer lugar, confundió las fechas de nacimiento y defunción de Crescenzi, si bien esta última ya aparecía equivocada en el relato del español Palomino. Siguiendo al pintor español, Milizia sitúa la muerte de Crescenzi en el año de 1660 y su nacimiento en 1595, en relación con los sesenta y cinco años que según Palomino Crescenzi tendría al morir⁶⁸. Por último, al exponer los honores recibidos por Felipe III y Felipe IV, Milizia menciona junto al marquesado de la Torre y el hábito de la orden de caballero de Santiago, el cargo de *Gentiluomini*, dando pie a una importante y habitual confusión en la biografía de Crescenzi quien nunca ostentó tal distinción, como analizaremos⁶⁹.

Antes de comenzar con los estudios del siglo XIX, queremos indicar cómo nos resulta notable la ausencia de Crescenzi en la “*Mantisa de los más insignes Arquitectos, que han professado a un tiempo la Pintura, y Arquitectura*”, redactada por el pintor y arquitecto Teodoro Ardemans como perfecto complemento a su tratado *Declaración y extensión sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija* (Madrid, 1719)⁷⁰. Ardemans fue uno de los máximos exponentes del triunfo de los llamados arquitectos tracistas en la corte madrileña, como ha destacado en varias ocasiones la Prof. Blasco Esquivias⁷¹.

El apoyo sin ambages que el arquitecto y pintor madrileño manifiesta en sus escritos hacia el ejercicio de la arquitectura de aquellos pintores y escultores que dominan el dibujo y la matemática, es una constante en su carrera. No en vano el propio Ardemans es un ejemplo excepcional de pintor arquitecto, como atestigua su propia trayectoria profesional: formado

⁶⁷ MILIZIA, Francesco (1781), *op. cit.*, p. 345: “Egli architettò in Madrid, dove morì, la Carcere di Corte, la di cui facciata fa il più bello ornamento della Strada di Atocha” y p. 346 “Si crede anche disegno di questo Cavaliere il Cason presso il Palazzo del Buon Ritiro, edificio ben insteso ricco delle più belle pitture del Giordano”.

⁶⁸ PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 321: “[Crescenzi] Murió en Madrid en el año de 1660 y a los 65 años de edad”.

⁶⁹ MILIZIA, Francesco (1781), *op. cit.*, p. 345: “che Filippo III lo dichiarò suo Gentiluomo di Camera, Marchese della Torre e Cavalier di San Giacomo”.

⁷⁰ ARDEMANS, Teodoro, *Declaración y extensión sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija, aparejador de Obras Reales, y de las que se practican en las ciudades de Toledo y Sevilla, con algunas advertencias a los alarifes y particulares, y otros capítulos añadidos a la perfecta inteligencia de la materia, que todo se cifra en el Gobierno Político de las fábricas*, Madrid, Francisco del Hierro, 1719 (ed. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *El Tratado de Teodoro Ardemans sobre Ordenanzas Urbanas de Madrid*, vol. I (facsimil) y II (estudio), Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1992). La *Mantisa* ocupa las pp. 275-288 del vol. I.

⁷¹ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la Arquitectura y el Urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, 2 vols, Tesis Doctoral, Madrid, Editorial Complutense, 1990, vol. 1, pp. 62-77; Idem, “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos tracistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, 4, 1991, pp. 159-193 y recientemente BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*

primero como pintor, pasó después a ejercer la arquitectura no sólo desde un mero conocimiento especulativo, sino también con un aprendizaje paulatino adquirido a partir de la experiencia práctica, desde sus primeros pasos junto a Melchor de Aguirre en la catedral de Granada⁷². Sin poder extendernos más en la figura de Ardemans, queremos destacar cómo esta ejemplar y complementaria dualidad entre pintura y arquitectura fue ejemplificada oficialmente con sus nombramientos oficiales, primero como Maestro Mayor de Obras Reales (1702) y dos años después con la concesión del título de Pintor del Rey (1704)⁷³.

Las *Ordenanzas* son también un claro ejemplo de la defensa de la necesidad de combinar teoría y práctica, en la formación y actividad de un arquitecto: “Sucedre muy de ordinario en algunos Artífices, vituperar en otros las prendas, o noticias, que ellos no han adquirido para su misma profesión (como si por saber más, o por tener más noticias, ninguna habilidad desmerece). Y creo, que el no adelantarse esta ciencia, el día de [h]oy, como sucedía antiguamente, es, por vivir al uso, sin hazerse cargo, que es grande la diferencia de las materias que se aprenden por medio de la razón, a las que solo se aprenden por medio de el uso, de el manejo civil, que estas no pueden ser solas las que conducen al principio, medio y fin de la comprehenssión; y assi unidas práctica, y especulativa, se debe creer conseguir el acierto, así por medio del uso, como por medio de la razón”⁷⁴.

Posiblemente, como un botón de muestra de la buena práctica y la merecida fama que algunos de los principales arquitectos tracistas han conseguido a lo largo de la historia de la arquitectura, Ardemans incluye como broche de su tratado la mencionada *Mantisa* con los “Nombres de los artífices, pintores, arquitectos españoles y extranjeros”. Sin que podamos ahora valorar el interesante elenco, la presencia de “Diego Velázquez, grandísimo Pintor, y Arquitecto, el qual executó la pieza ochavada de Palacio, Pintor de Cámara de su Mag[estad]” o “del Racionero Alonso Cano, excelentísimo Pintor, Escultor y Arquitecto universal”, supone una confirmación de las propias teorías de Ardemans sobre la supremacía del arquitecto tracista.

Significativa es la ausencia, advertida por Blasco Esquivias, de los grandes arquitectos que trabajaron para Felipe II: Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera o el mencionado Francisco de Mora. Tampoco se encuentra presente el agustino fray Lorenzo de San Nicolás, de quien Ardemans conocía el citado *Arte y Uso del Architectura*; ni tampoco encontramos a su compañero, el arquitecto y alarife Juan de Torija, autor de las primeras *Ordenanzas* de la

⁷² BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (1991), *op. cit.*, pp. 62-77.

⁷³ Caso excepcional que solamente concurrió en otro magnífico ejemplo de arquitecto tracista, Sebastián Herrera Barnuevo, como indica BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (1992), *op. cit.*, p. 412. *Vid* también ATERIDO, Ángel, “Teodoro Ardemans, pintor”, en *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, voll. VII-VIII, 1995-1996, pp. 133-148.

⁷⁴ ARDEMANS, Teodoro (1719), *op. cit.*, vol. I, pp. 41-42: “Primer Proemial de las particularidades que debe ser adornado el Arquitecto, para juzgar las obras de las otras partes”.

villa de Madrid publicadas en 1661⁷⁵. Comparten todos ellos una formación basada en el ejercicio práctico de la profesión, siendo Fray Lorenzo y Torija defensores precisamente de la primacía de la práctica frente a la vertiente especulativa entre las cualidades del perfecto arquitecto. Sin embargo, encontramos la mención de “Juan Gómez de Mora, excelente Arquitecto, Dibujante, y mayor de obras Reales”, quien fue uno de los más acérrimos defensores de esta vertiente práctica del arquitecto, defendiendo de su legitimidad en el ejercicio de la arquitectura frente a los pintores, escultores o maestros de retablos. Tal vez, la ausencia de Gómez de Mora hubiera sido difícil de explicar, dado que Ardemans debía conocer el aprendizaje del arquitecto en el Escorial, primero como pintor con su padre Juan Gómez y después con su tío, el arquitecto Francisco de Mora. Quizá esta primera formación pictórica y su evidente peso específico en la arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XVII, por su doble condición de Maestro Mayor del Rey y de la Villa, fueran razones suficientes para asegurar a Gómez de Mora un puesto en la *Mantisa*.

Ardemans también mencionará dos figuras coetáneas de Crescenzi que trabajaron con él codo a codo en la construcción, por ejemplo, del palacio del Buen Retiro. El florentino “Cosme Loti, Arquitecto, Pintor y Maquinador” y especialmente “Alonso Carbonel, Arquitecto, Dibujante y mayor de obras Reales”. Y sin embargo, no hay ni rastro de Crescenzi. Quizá esta ausencia tenga que ver con la inexactitud con la cual Ardemans suele recordar su primera formación en el taller de Antonio de Pereda, un hecho que conocemos gracias a la documentación publicada por el conde de la Viñaza en 1894⁷⁶. La supuesta falta de sintonía con su primer maestro, acrecentada además con la admiración por Claudio Coello, le haría olvidar muy pronto la influencia ejercida por Pereda. Los temperamentos artísticos de Coello y Pereda son lógicamente muy diferentes, al responder a dos contextos, cronológica y estéticamente, sucesivos y diversos. Cuando Ardemans conoce a Pereda, faltan pocos años para su muerte y su estilo no ha podido, o no ha querido, asimilar las novedades que imponían los artistas de la llamada segunda generación del Barroco.

En un alumno del pintor Antonio de Pereda, en cuyo taller Ardemans se encontraba al menos en 1678, nos resulta difícil de entender que formen parte de esta ilustre *Mantisa* arquitectos como Alonso Carbonel y no quede recuerdo para Giovanni Battista Crescenzi, que fue precisamente quien contribuyó de manera decidida a la introducción y normalización en España de la nueva figura del arquitecto tracista, como ha sido subrayado. Podría ser, y agradecemos la sugerencia a la prof. Blasco Esquivias, que Ardemans decidiera prescindir de

⁷⁵ Como destacó Blasco Esquivias, estas ausencias pueden justificarse por la vertiente puramente práctica de la formación de estos artífices, o bien por una falta de sintonía con las nuevas tendencias estéticas contemporáneas, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 102.

⁷⁶ Citado por BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (1991), *op. cit.*, p. 23 y n. 15, donde se aclaran las imprecisiones cometidas por Viñaza.

Crescenzi por su condición aristocrática. Para Crescenzi, la práctica de la pintura y la arquitectura siempre estuvo condicionada por esta posición, ratificada en España con el marquesado y el hábito de la orden de Santiago. Carducho, Díaz del Valle, o Palomino habían insistido en las mercedes cortesanas de Crescenzi y su condición como caballero romano, sin menoscabo del ejercicio teórico y práctico de la pintura y arquitectura. Posiblemente para Ardemans esta condición aristocrática situaría a Crescenzi en una categoría profesional diferente del resto de artífices incluidos en la *Mantisa*.

Las fuentes de los siglos XVII y XVIII, italianas y españolas, arrojan un perfil profesional de Crescenzi como un noble, arquitecto y pintor (teórico y práctico), colmado de honores y mercedes por su eficacia en el trabajo para los monarcas españoles. Con estos mimbres comenzará la historiografía sobre Crescenzi en el siglo XIX, marcada por la aparición en escena de un elemento crucial que desencadenará el progresivo deterioro de su imagen profesional: su ausencia en la documentación de archivo, en favor de otros arquitectos, especialmente el Maestro Mayor de Obras Reales, Juan Gómez de Mora.

Juan Agustín Ceán Bermúdez fue un eficaz compilador de las noticias dispersas en las fuentes para trazar su biografía de “D. Juan Bautista Crescenzi marqués de la Torre, pintor y arquitecto” incluida en el *Diccionario de Ilustres Profesores de Bellas Artes* (Madrid, 1800)⁷⁷. El empleo de las *Vidas* de Baglione (Roma, 1642), fue absolutamente fundamental para ampliar sus conocimientos sobre la primera formación y actividad romana de Crescenzi y además complementar y verificar las noticias ofrecidas por Carducho, Palomino o Ponz. Así conocieron los primeros historiadores españoles las intervenciones como pintor de Crescenzi en Roma (como los *putti* de la capilla “*Oricellai*”), las noticias sobre la academia existente en su palacio, y la Superintendencia bajo las órdenes del papa Paolo V.

La huella e influencia de Baglione es fundamental para la positiva visión que nos ofrece Ceán sobre Crescenzi, que plasmará no solamente datos concretos, sino muchas de las afirmaciones vertidas por el pintor italiano en su biografía (traducidas al castellano). Si para Baglione “*tutti li Virtuosi, che operarono sotto la sua custodia, furono da lui ben visti, e con gran cortesia trattati, & honorati, e senza termini d’interesse, anzi promotore della virtù, mostrò a tutti d’essere vero gentilhuomo Romano*”, para Ceán “cuyo encargo desempeñó a satisfacción de S[u] S[antidad] y de todos los profesores que trabajaban a sus órdenes, respetándole como a xefe, y amándole como a protector”⁷⁸.

⁷⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, t. I, pp. 372-376. Existe la posibilidad de consultar fácilmente esta obra a través de internet gracias proyecto “Arte Español: Proyecto Diccionario Ceán Bermúdez”, accediendo a través de <http://www.ceanbermudez.es/> (f.u.c. 19/9/2015).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 373.

También en los documentos del Archivo General de Palacio y del Archivo de Simancas, encontró Ceán confirmación de la presencia de Crescenzi en las fábricas españolas, como veremos al analizar las importantes noticias sobre el panteón. Fue Ceán el primero en publicar (aunque sin referencias documentales) la participación de Crescenzi en la traza de la urna para la emperatriz Doña María de Austria en el coro alto del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, que después Eugenio Llaguno ampliaría en sus *Noticias*⁷⁹. Siguiendo a Ponz, Ceán mantendrá la atribución a Crescenzi de la Cárcel de Corte y de “gran parte del palacio del Buenretiro”.

A pesar de sus muchos aciertos, Ceán fue el responsable de uno de los mayores equívocos historiográficos en relación con Crescenzi: su definitiva confusión con el marqués de Torres, D. Martín Abarca de Bolea, al confundir las noticias de los expedientes personales localizados en el Archivo General de Palacio, como veremos.

Para terminar con Ceán, queremos indicar cómo es significativa la incorporación de Crescenzi en su *Diccionario* de pintores, donde describe solamente una obra atribuida al marqués de la Torre: el lienzo de “fruta, flores y otras cosas de aparador que fue muy celebrado entre los inteligentes”, regalado por Crescenzi a Felipe III con motivo de su entrada en la corte⁸⁰. De este modo Ceán reconocía la importancia que precisamente las fuentes contemporáneas habían atribuido a la figura de Crescenzi, destacando especialmente esa facultad como “profesor de las bellas artes”, incidiendo en su capacidad para las trazas y la organización arquitectónica (el panteón, el sepulcro de las Emperatriz, la construcción del Buen Retiro o la Cárcel de Corte).

Crescenzi debió ser una figura ejemplar para Ceán en dos aspectos. El primero en su calidad de “académico”, entendiendo como academia la reunión de artistas para el estudio de las bellas artes (su práctica y su discusión teórica), en las residencias de Crescenzi en Roma y Madrid, con la protección y mecenazgo que el marqués de la Torre les dispensaba⁸¹. En segundo lugar, Crescenzi era un excepcional ejemplo de noble pintor y arquitecto, una condición social anhelada por los artistas y una habilidad no demasiado común entre los aristócratas, que sin duda Ceán, pintor y académico de San Fernando, sabría valorar.

También destaca su condición como pintor, aunque de manera mucho más difusa, y especialmente como protector de artistas, el jesuita italiano Luigi Lanzi en su biografía de Crescenzi incluida en su *Storia pittorica della Italia* (Bassano, 1809). Siguiendo el relato de

⁷⁹ *Ibidem*, p. 375. Sobre la ejecución de esta obra, *vid. Infra*.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 373. Noticia referida también por Baglione y Palomino (a través de Díaz del Valle), *vid. Infra*.

⁸¹ *Ibidem*, p. 376: “Su casa era un museo de preciosas colecciones de pinturas, esculturas, diseños y máquinas, adonde acudían los profesores y aficionados en busca de instrucción y de patrocinio que facilitaba a todos”. Analizaremos este interesante aspecto al tratar de la vivienda en Madrid de Crescenzi.

Baglione, considera a Crescenzi uno de los discípulos del pintor Cristoforo Roncalli e insiste en su faceta como mecenas de las artes, destacando su trabajo en España: “*gran mecenate di belle arti, e così in esse perito, che Paolo V lo creò soprintendente de’ lavori che ordinò in Roma; e Filippo III il cattolico si valse di lui per l’Escuriale*”⁸². Será esta inteligencia en materia artística el verdadero mérito de Crescenzi por encima del ejercicio práctico de la pintura o la arquitectura. De su actividad como pintor, Lanzi indica vagamente cómo su especialidad eran las “flores”, contribuyendo a dibujar un perfil de Crescenzi como pintor de floreros y bodegones: “*Poco dipinse, e il suo talento maggiore par che fosse ne’ fiori*”⁸³.

Incluye Lanzi una última confusión entre Giovanni Battista y Melchiorre Crescenzi, un ilustre pariente del ramo familiar que habitaba en la Vía del Seminario, en Roma. Hablando del palacio Crescenzi *alla Rotonda* explica: “*La sua casa [de Gio: Batt.a] era frequentata da’ letterati, e specialmente dal Marino, che in essa teneva esposta la sua Galleria di pitture e disegni, cosa insigne, e di cui scrive egli stesso: “credo che non vi sia Prencipe, il quale in questo non mi creda, e lo affermo sicuramente (lett. pag. 89)”*. Esta cita, que a su vez remite a una carta escrita por el propio Marino, está describiendo en realidad el ambiente artístico y las colecciones atesoradas por el *chierico di camera* Melchiorre Crescenzi, quien acogió en su palacio a Marino durante una temporada⁸⁴.

Podemos considerar que los autores italianos y españoles tenían un buen conocimiento de las fuentes publicadas indistintamente en Italia y España. Como ejemplo mencionamos el tratado publicado en 1825 por el francés Frederic Quilliet, *Le arti italiane in Spagna, ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie* (Roma, 1825). Como el propio autor manifiesta, sus fuentes de información son Baglione, Carducho, Palomino, Ponz y Ceán, copiando incluso de manera literal algunas de las frases de estos autores: “*Filippo IV volle ricompensare lo zelo, l’attività e l’intelligenza, che sviluppò Crescenzi, e in quest’opera [Panteón] e in quella della Prigione di Madrid, e nel detto Buon Ritiro, ove gli fece le piante e ne diresse l’esecuzione, le concesse il titolo di Conte della Torre e la croce di San Giacomo [...]* La sua casa era un vero Museo di collezioni preziose in Pittura, Scoltura, Disegni e Macchine”⁸⁵.

⁸² LANZI, Luigi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1809, p. 183, http://www.memofonte.it/home/files/pdf/LANZI_STORIA_PITTORICA_1809.pdf (f.u.c. 19/9/2015).

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*. Para la correspondencia de Marino, vid. *Lettere del Cavalier Marino, gravi, argute, facete e piacevoli*, Venetia, 1627, pp. 225-232.

⁸⁵ QUILLIET, Frédéric, *Le arti italiane in Spagna, ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*, Roma, 1825, pp. 70-71 (p. 71).

La obra más importante e influyente, tanto para los historiadores españoles como extranjeros, sobre arquitectura española de la Edad Moderna fue la *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España* (Madrid, 1829) redactada por Eugenio Llaguno y revisada y ampliada por Agustín Ceán Bermúdez⁸⁶. Comienza así la biografía de “Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre”: “Debe tener lugar entre los arquitectos españoles, pues aunque era natural de Roma, de familia distinguida, hermano del Cardenal Crescenci, se estableció en España, donde adquirió empleos, honores y conveniencias”.

El perfil profesional que Llaguno traza de Crescenzi es un tanto ambiguo. Por una parte, valora el testimonio de las fuentes literarias (Carducho, Díaz del Valle, Palomino, el padre Santos, Baglione y Ponz, principalmente) sobre la personalidad artística de Crescenzi, manteniendo la atribución de la traza para el panteón escorialense (como estudiaremos al hablar de esta fábrica). Sin embargo, es el primero en poner en entredicho la ejemplar dirección de Crescenzi en esta obra, al descubrir entre la documentación las amargas quejas de los plateros que trabajaban a sus órdenes en 1626, elevadas ante la Junta de Obras y Bosques a través de Juan Gómez de Mora. Con agudeza, Llaguno sugería la rivalidad que podría haber surgido entre ambos, Gómez de Mora y Crescenzi, y la envidia del Maestro Mayor de Obras Reales “por el favor que [Crescenzi] lograba del Conde-duque”⁸⁷.

La envidia como argumento para favorecer el descrédito del italiano en la corte y como causa para impedir la progresión de un determinado artista, había sido esgrimida en las propias fuentes del siglo XVII, aunque no en relación directa con Crescenzi. Por ejemplo, para Jusepe Martínez estas envidias habrían desencadenado la convocatoria, por parte de Felipe IV, de un concurso entre los pintores de la corte para legitimar a su preferido Velázquez. La envidia podría esconderse también detrás de la frustrada carrera cortesana del pintor protegido de Crescenzi, Antonio de Pereda, como indica Lázaro Díaz del Valle⁸⁸. Llaguno es el primero en advertir una competencia profesional entre Crescenzi y Gómez de Mora, y sus juicios servirán para abrir una línea de investigación en la que esta rivalidad parece marcar como una constante las vidas de ambos artistas⁸⁹. Sin embargo, si analizamos el contexto en el que se inserta la actividad de ambos personajes, Gómez de Mora y Crescenzi, nos encontramos con dos figuras cuya vida profesional discurre en paralelo. Crescenzi nunca se presentó ante Felipe III como arquitecto, ni siquiera como pintor, sino como un noble artista, un matiz decisivo para su consideración social en la corte. En cambio, Gómez de Mora era un arquitecto, posiblemente el más prestigioso del momento, pero nunca

⁸⁶ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, 1829, t. III, pp. 169-172.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 170.

⁸⁸ *Vid. Infra*.

⁸⁹ En este sentido, *vid. Infra*.

gozó del trato privilegiado que seguramente los reyes dispensaron al futuro Superintendente de las Obras Reales. Es probable que ante la llegada de Crescenzi, Gómez de Mora viera con desconfianza la introducción de este curioso personaje en su ámbito profesional, la arquitectura de las Obras Reales, que provocó la debacle anunciada por Fray Lorenzo de San Nicolás y el triunfo de los arquitectos tracistas en la segunda mitad del siglo XVII.

Por su parte, Crescenzi nunca tuvo nada que envidiar al Maestro Mayor de las Obras Reales, aunque posiblemente le habría gustado contar con él para desarrollar sus proyectos arquitectónicos. La inflexible negativa de Gómez de Mora, le obligó a buscar un nuevo protegido que halló en el joven y permeable Alonso Carbonel (quien además contaba con el total beneplácito del Conde Duque de Olivares). Las aspiraciones de ambos eran muy diferentes, pero sí es cierto que se movían en el mismo terreno profesional, lo cual pudo provocar algún desencuentro. La decisión de Crescenzi de derribar la torre del Sumiller en 1630, apostando por la configuración horizontal de la fachada del Alcázar de Madrid, es una buena prueba de su falta absoluta de sintonía arquitectónica⁹⁰.

Llaguno resulta ambiguo en su juicio sobre la actividad de Crescenzi, por ejemplo al hablar del panteón: “Sin embargo de estas acusaciones y de que el panteón no se concluía, porque Crescencio no hallaba arbitrio para darle luz y entrada conveniente, ni para librarle de un manantial, que brotaba por entre los jaspes, e inundaba el suelo, adquirió cada vez mayor confianza del Conde Duque”. A continuación, una acusación de incompetencia bastante más explícita: “Ya desde mucho antes no asistía a la del panteón. Lejos de pensar en conducirla, falta de arbitrio para darle luz y entrada cómoda, y para desviar los manantiales, aconsejó se deshiciese y trasladase a otro sitio”. Lo veremos con más detenimiento al hablar del panteón, pero el conocimiento que actualmente tenemos acerca de la construcción esta fábrica (gracias a los estudios de Martín González y Bustamante) nos obligan a tomar con cautela estos juicios emitidos por Llaguno basándose en la lectura de la *Descripción Breve* del padre Francisco de los Santos (Madrid, 1657). Sin embargo, no era competencia exclusiva de Crescenzi solucionar el problema de las humedades del panteón, cuestión que también tocaba a los Maestros Mayores y Aparejadores de la fábrica, técnicos competentes en materia arquitectónica.

Por otra parte, la traza del panteón que ganó el favor del Rey y por la cual que se ejecutaron las obras de reforma de la primitiva capilla funeraria, no había previsto ninguna entrada de luz (aunque parezca algo poco funcional cuanto menos). Lo indicaba Baglione, como estudiaremos, y lo mantenía Cassiano dal Pozzo en 1626. Evidentemente las obras del panteón atravesaron gravísimas dificultades pero la mayoría fueron de índole económica: el

⁹⁰ Recientemente Blasco Esquivias analizaba la cuestión de las supuestas envidias, considerando que existía una “rivalidad doctrinal y profesional, originada por una pujante doctrina arquitectónica que propugnaba la autonomía de las trazas respecto al proceso constructivo y la posibilidad de encomendarlas a un individuo distinto del maestro mayor de Obras Reales [...]”, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 150.

Rey no pagaba operarios, ni materiales, ni destajos. Esta falta de arbitrios es el verdadero mal endémico de las construcciones reales, no sólo del panteón. Solamente parecía recompensar con un magnífico sueldo la presencia y el cuidado en las mismas de Crescenzi, convertido entonces en un “extranjero advenedizo”, fácil objetivo de todas las críticas.

El valor de las noticias y documentos aportados por Llaguno es innegable pero también cabe ponderar en su justa medida los juicios y críticas que vierte sobre el marqués de la Torre. La acusación de incompetencia y oportunismo pesará enormemente en los historiadores de mediados de siglo XX que se aproximaban a la figura de Crescenzi: Chueca, Kubler y Martín González principalmente. Aunque Ceán había ofrecido un elogioso y distinguido perfil de Crescenzi, incluyéndolo en su *Diccionario*, las “noticias” de Llaguno y las adiciones del propio Ceán comenzaron a desestabilizar esta imagen.

Es interesante observar cómo mientras en España Llaguno y Ceán estudian la actividad de Crescenzi como pintor y arquitecto, en Italia su fama empieza un progresivo declive. Un año después de la publicación de las *Noticias* de Llaguno, Stefano Ticozzi publicó el primer tomo de su *Dizionario degli architetti* (Milán, 1830). Decidió incluir una breve biografía de Crescenzi que resulta inexacta y con graves equívocos, como la supuesta fecha de nacimiento en 1595: “*Marchese Giovanni Battista. Nato in Roma nel 1595, fu scolaro del Pomaranci, ed uno dei più illuminati e splendidi protettori ad un tempo e professore delle belle arti. Era ancora giovane quando papa Paolo V lo nominò soprintendente ai lavori che faceva eseguire in Roma, alla quale incombenza soddisface con tanto zelo e intelligenza, che Filippo II re di Spagna lo chiamò alla sua corte per dirigere la fabbrica dell’Escoriale. Colà morì in età sessantacinque anni*”⁹¹. Como vemos, ha desaparecido del relato cualquier actividad artística práctica desempeñada por Crescenzi, como arquitecto y pintor, ni siquiera de bodegones o flores. Sin embargo, su conocimiento teórico en este ámbito le permitió ser un gran “protector y profesor” de las Bellas Artes, consiguiendo ganarse la confianza de dos importantes personajes: el Papa y el Rey de España (evidentemente Felipe III). Posiblemente Ticozzi viera en Crescenzi una prefiguración del *connoisseur*, el “entendido” o “experto” en artes. Esta actividad como diletante vuelve a ser subrayada por F. de Boni: “*Perito nella pittura e nell’architettura le esercitò ambedue con lode, senza la bassa volgia d’arricchire o di montare sugli altri, solo per dichiararsi fratello e protettore dei letterati e degli artisti*”⁹².

⁹¹ TICOZZI, Stefano, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra [...]*, t. I, Milano, per Gaetano Schieppati, 1830, p. 376. La primera edición, sólo con biografías de pintores, fue publicada en 1818.

⁹² DE BONI, Filippo, *Emporio biografico metodico ovvero Biografia universale ordinata per classi. Classe X. Biografie degli artisti*, V, Venecia, con tipi del Gondoliere, 1840, p. 258. Continúa así la biografía de Crescenzi: “*Raccolse in Roma una galleria di pitture e sculture, quale non se vantava in que’ tempi alcun principe. Paolo V lo nominò soprintendente dei lavori che aveva ordinato in Roma; Filippo III lo chiamò in Spagna per panteone di S. Lorenzo all’Escoriale nel 1654 e in premio de’ suoi servigi ebbe l’ordine di s. Jago il titolo di Marchese della Torre, e la soprintendenza delle opere nelle case reali. Morì a Madrid nel 1660*”.

2. La investigación sobre Crescenzi. Estado de la cuestión.

Curiosamente los historiadores españoles serán los primeros en sembrar el descrédito sobre Crescenzi, a diferencia de Otto Schubert y Karl Justi, quienes contribuyeron a mantener el interés por su actividad artística y ofrecieron importantes noticias inéditas sobre las referencias a Crescenzi en la correspondencia medicea.

La controvertida monografía de Velázquez que escribió Karl Justi fue interesante para transmitir importantes noticias sobre Crescenzi, si bien mezcladas con juicios literarios teñidos de cierta fantasía⁹³. Sus conocimientos acerca de las fuentes y la bibliografía italiana e inglesa, permitieron a Justi insertar fragmentos de la biografía de Crescenzi para enriquecer el contexto histórico artístico cortesano en el que se movía Velázquez. Por ejemplo, las buenas relaciones que Crescenzi mantuvo con Carlos I de Inglaterra y los embajadores ingleses en Madrid, a quienes proporcionó, entre otras obras de su propia colección, el cuadro de Rosso Fiorentino titulado *Disputa de las Musas y las Piérides*, conservado hoy en el Museo del Louvre, por 400 ducados⁹⁴. Justi también destaca la participación de Crescenzi junto al pintor Maíno en el concurso pictórico de 1627, y entendió que su influencia en las Obras Reales y en la corte fue notable.

Sin duda uno de los datos más interesantes aportados por el alemán fue la carta del embajador florentino, conservada entre la correspondencia del *Archivio di Stato Mediceo*, donde se transmite la noticia del fallecimiento de Crescenzi: “*E morto il marchese della Torre, fratello del Cardinal Crescenzio, che serviva a questa Maestà d’Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell’edifizio dei sepolcri regii dell’Escoriale, ma più nella Fabrica del Buen Retiro, per la quale haveva spesso da contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono havergli abbreviata la vita. In tanti anni che ha servito alla Maestà sua, deve haver conseguito poco, poichè ha lasciato de’ debiti*”⁹⁵. Una valiosa noticia que sirvió a Elías Tormo para intentar desterrar la errónea fecha de muerte del marqués de la Torre dada por Palomino, y los importantes equívocos que causó a Ceán Bermúdez.

Por último queremos indicar la intuición de Justi al vincular la personalidad de Velázquez con aquella de Crescenzi. Aunque fuera una fantasía literaria, recordemos la

⁹³ Karl Justi publicó su obra *Velázquez und sein Jahrhundert* primero en 1888 y después en 1939. La primera traducción completa al castellano se publicó con prólogo de Cruzada Vilaamil en 1953, si bien entre 1906 y 1908 se había editado por capítulos en la revista *La España Moderna*. Como indica Karin Hellwig en el prólogo a la edición de Istmo (*Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999), su recepción fue desigual tanto por la crítica española como extranjera, *vid.* Ídem, “Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre el arte español en Alemania”, en *Historiografía del arte español de los siglos XIX y XX*, VII Jornadas de Arte CSIC (Madrid, 22-25/11/1994), Madrid, CSIC, 1995, pp. 309-322.

⁹⁴ JUSTI, Karl (1999), *op. cit.*, p. 177. Ampliaremos más adelante esta noticia. El envío se completaba con unos paisajes del pintor Juan Fernández el Labrador, protegido Crescenzi. La presencia de bodegones del Labrador es también mencionada por Justi, sin sugerir el vínculo con Crescenzi: “Juan Labrador (muerto en 1600), muy estimado como pintor de flores, del que actualmente apenas se tienen noticias”.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 310, n. 10.

mención de Crescenzi en el polémico *Diario* supuestamente escrito por Velázquez durante su estancia en Roma, donde el pintor confiesa a un padre jesuita: “Me confirmó lo que yo había oído tantas veces en Madrid a nuestro Marqués de la Torre (Crescenzi), cuya familia ha dado a muchos artistas trabajo y los medios para su formación”⁹⁶.

Un modelo historiográfico diferente encontramos en la obra de Otto Schubert, uno de los primeros historiadores del barroco español, pionero en el estudio de la arquitectura de dos grandes olvidados de la historia del Arte: el Barroco y lo “español”⁹⁷. Las referencias a Crescenzi en el texto de Schubert son extensas, ocupando un lugar destacado debido a su actuación en el panteón escurialense. Las principales fuentes de conocimiento que utiliza Schubert para elaborar el perfil artístico de Crescenzi serán de nuevo las *Vite* de Giovanni Baglione, la *Descripción Breve* del padre Santos en cualquiera de sus ediciones y posiblemente el *Viaje a España* de Ponz, además de las *Noticias* de Llaguno y Ceán.

Como también hizo Ceán Bermúdez, siguiendo a Baglione, Schubert recoge las noticias sobre la formación italiana en materia artística de Crescenzi: “tomó lecciones con *Pommerancio* y más tarde estudió arquitectura”. También transmite la importancia de la academia que Virgilio Crescenzi mantuvo en su palacio familiar, que continuaría Giovanni Battista, preocupado por la formación de los jóvenes talentos. Dentro del trabajo para los monarcas españoles, cuyo favor nunca perdería a pesar de la muerte de Felipe III, indica Schubert cómo Crescenzi “dirigió también todas las empresas y obras artísticas de la corte; así proyectó la urna para guardar los restos de la Emperatriz en el convento de las Descalzas reales de Madrid, y también probablemente el catafalco de Felipe III”. Ésta última intervención constituye la única atribución a Crescenzi de esta obra⁹⁸.

⁹⁶ Este *Diario* velazqueño era en realidad un juego literario que muchos historiadores consideraron un verdadero documento histórico, creando graves equívocos, *vid.* JUSTI, Karl (1999), *op. cit.*, p. 269. Por otra parte, algunas noticias de Justi resultan erróneas, situando el nombramiento de Crescenzi como Superintendente de Obras reales cuatro años después de su efectiva concesión, en 1634.

⁹⁷ Schubert fue un arquitecto alemán más conocido por sus estudios sobre historia de la arquitectura barroca española, recogidos en *Geschichte des barock in Spanien*, publicada en la colección *Gesichichte der neueren Baukunst*, Esslingen, Paul Neff Verlag, 1908. Se tradujo al castellano como *Historia del Barroco en España*, editada por Saturnino Calleja en 1924 y que sepamos nunca volvió a ser reeditado. Su labor fue destacada por BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984 (1966), p. 41. Una breve reseña sobre su importancia y las ilustraciones que incluía, fundamentales para dar a conocer el arte español fuera de nuestras fronteras, en BUSTAMANTE, Agustín, “Forasteros y nacionales. Aspectos sobre el estudio del Arte en España”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (Coord.), *El Arte foráneo en España. Presencia e Influencia*, actas de las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte (Madrid, 22-26/11/2004), Madrid, CSIC, 2005, pp. 580-588 (p. 586).

⁹⁸ Según Tovar, el catafalco de Felipe III erigido en el convento de San Jerónimo fue trazado por Juan Gómez de Mora, como consta en el manuscrito redactado por el Maestro Mayor titulado “Aparato de túbulo real que se edificó en el convento de S. Gerónimo de la Villa de Madrid para celebrar las honras del Inclito y esclarecido Rey Don Felipe III. Por Juan Gómez de Mora, Tasador y Maestro mayor de sus obras reales, a 1621”, *vid.* TOVAR, Virginia, *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro de Obras de la Villa de Madrid*, cat. exp., Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986, pp. 214-215. Esta obra, que nunca llegó a publicarse, cuenta con dos ejemplares, uno en la Biblioteca Universitaria de Salamanca y otro en la Biblioteca del Palacio Real, con la signatura II/739 y DIG/II/739_B, que, en realidad, se trata de una reproducción fotográfica del manuscrito salmantino.

Como analizaremos al hablar de las tres obras principales atribuidas a Crescenzi (panteón, Buen Retiro y Cárcel de Corte), Schubert mantiene la autoría de Crescenzi aportada por las fuentes, pero matizada a la luz de la documentación publicada por Llaguno y Ceán. Conciliando ambos testimonios, insiste en la colaboración del italiano con el arquitecto y escultor Alonso Carbonel, quien trabajaría bajo las órdenes de Crescenzi en el panteón y especialmente en la construcción del palacio del Buen Retiro. Además de la obra del panteón, Schubert mantiene las atribuciones a Crescenzi de la Cárcel de Corte madrileña, siguiendo a Ponz y a Milizia.

Para concluir con la historiografía alemana, destacamos la breve biografía de Crescenzi incluida en el *Allgemeines Lexicon* que lo define como “*Maler, Arkitekt und Bildhauer*”⁹⁹. La principal novedad con respecto a las fuentes anteriores será la utilización de la documentación procedente de los archivos italianos para despejar algunas incógnitas, como la verdadera fecha de nacimiento de Crescenzi. De los registros parroquiales de la iglesia de San Eustaquio (Roma), Noack y Mayer extraerán importantes datos para trazar la biografía de Crescenzi en Italia: la fecha de su nacimiento (el 17 de marzo de 1577) y la de su matrimonio con Ana Massimo (el 15 de febrero de 1601)¹⁰⁰. Pueden además confirmar las óptimas relaciones entre Crescenzi y el pintor Cristoforo Roncalli, constatando cómo el *Pomarancio* fue padrino del primogénito de Crescenzi. Sin embargo, estos mismos registros les hacen suponer que el marqués de la Torre permanecía en Roma todavía en el mes de octubre de 1617, cuando efectivamente es bautizado el último de los hijos del matrimonio. Los alemanes suponen la asistencia de Crescenzi a la ceremonia, pero comprobaremos cómo en estas fechas Crescenzi se encontraba ya instalado en España al servicio de Felipe III¹⁰¹.

Los autores del *Allgemeines* utilizan como principales fuentes para reconstruir el perfil artístico de Crescenzi las *Vite* de Baglione y las *Noticias de* Llaguno y Ceán, en lo referente a su actividad española¹⁰². Al utilizar la información publicada en la *Historia del Barroco en*

⁹⁹ “*Hombre, arquitecto y escultor*” vid. NOACK, Friedrich y MAYER, A. L., voz “Crescenzi, Giovanni Battista”, en *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Achter Band Coutan-Delathre, 1964 (Lepizig, 1913), pp. 86-87.

¹⁰⁰ Para terminar con los equívocos en relación con la fecha de nacimiento de Crescenzi, añadimos el inexplicable error de Spezzaferro, autor de la voz “Crescenzi, Giovanni Battista”, en el *Dizionario Biografico Italiano*, quien indica erróneamente el 17 de enero en vez del 17 de marzo, vid. *infra*. Finalmente, Marco Pupillo publicó la partida de bautismo de Crescenzi en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 7, n. 14: *Tabularium Vicariatus Urbis, Parrochia di San Eustachio, Libro dei Batezzatti*, vol. I. f. 26r: “A di 17 di marzo 1577 Gio[vanni] bap[tist]a fig[liol]o del Sig[no]r Virgilio Crescentio e della Sig[no]ra Consta[n]za del Draco fu battizzato da me Curtio Ricci Arcip[re]te Comp[are] il Re[veren]do ms. Franc[esc]o M[ari]a Tarusio da Mo[n]te pulciano”.

¹⁰¹ Así lo confirman las cartas dirigidas por el cardenal Zapata al Gran Duque de Toscana, informando de su viaje de regreso a España, vid. *Infra*.

¹⁰² Gracias a las investigaciones de Llaguno y Ceán, el *Allgemeines* publicaba el listado de los broncistas que Crescenzi contrató en Italia para trabajar en el panteón, los informes sobre las obras de la Alhambra y la traza de la urna de la emperatriz Doña María de Austria las Descalzas, *ibidem*, p. 87.

España de Schubert, atribuyeron erróneamente a Crescenzi la traza del catafalco del Rey Felipe III, una obra trazada posiblemente por Juan Gómez de Mora. Y mantienen la importante confusión creada por Ceán Bermúdez, como veremos, entre Crescenzi y su sucesor en el cargo de Superintendente de las Obras Reales, D. Martín Abarca Bolea, marqués de las Torres, con el supuesto nombramiento en 1635 de Crescenzi como Mayordomo de semana.

Una de las primeras y fundamentales aportaciones en la historiografía de Crescenzi fue realizada de manera colateral por Elías Tormo, en su estudio del pintor Antonio de Pereda, publicado en varios tomos del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* a partir de 1910¹⁰³. A pesar de la falta de coherencia y unidad del texto, ya que con pocas páginas de distancia afirma hipótesis contrarias, Tormo descubrirá el hilo a partir del cual se pudo desenmarañar la confusión generada por Palomino y mantenida (con dudas) por Ceán y Llaguno, acerca de la verdadera fecha de muerte de Crescenzi¹⁰⁴. Una lectura comparada del manuscrito de Díaz del Valle, las noticias de Ponz y aquellas de Ceán, bastaron para que saltaran las alarmas del historiador con respecto a la supuesta cronología de Crescenzi. Si además sumamos el conocimiento de la noticia transmitida por el “agente diplomático Serrano”, comunicando el fallecimiento del *marchese della Torre* el 17 de marzo de 1635, la confirmación del error de Palomino y Ceán resultaba un hecho¹⁰⁵. Tormo (gracias a los documentos conseguidos por su fiel discípulo Sánchez Cantón) es el primero en indicar la confusión que Llaguno y Ceán habían cometido al identificar a Crescenzi con el marqués de Torres “¡la cosa más endiablada del mundo, para inadvertencias de la investigación!”¹⁰⁶. Serán interesantes sus pesquisas para tratar de fijar la fecha de concesión del marquesado de la Torre (aunque no le conducen a ninguna hipótesis fiable). Ese afán por acotar las noticias sobre la nobleza de Crescenzi, le llevará a visitar el Archivo Histórico Nacional donde localiza el expediente de pruebas para la concesión del hábito de la orden de Santiago, que sólo años más tarde publicará parcialmente Virginia Tovar y que constituye un precioso

¹⁰³ TORMO Y MOZÓ, Elías, “Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda” (1917), en *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez CSIC, 1949, pp. 247-336.

¹⁰⁴ Tormo fue el primer historiador en subrayar el sincero afecto que debió sentir Pereda hacia el que fuera su gran protector y cómo todavía en su testamento, Pereda encomendó que se fundase en la capilla de Nuestra Señora de San Lorenzo en Valladolid una memoria por “mi alma y las de mis mujeres, hijo y padres y abuelos, y la del Marqués mi señor”, citado en TORMO Y MOZÓ, Elías (1949), *op. cit.*, p. 264 y p. 2.

¹⁰⁵ Este Serrano “embajadorcillo madrileño del Gran Duque de Toscano” será el embajador del Gran Duca en Madrid, el *Commendatore di Sorano*. Tormo cita a Justi y copia el párrafo “*É morto il marchese della Torre*” sin apuntar la fuente, *ibidem*, p. 316.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 317. Estudiaremos esta cuestión más adelante.

testimonio del círculo de influencias de Crescenzi en la corte¹⁰⁷. Para Tormo, Crescenzi es la mejor y más importante influencia en la carrera cortesana del pintor Antonio de Pereda. Crescenzi es definido por el historiador como un arquitecto y pintor culto, y bien posicionado en la corte hasta que sus discrepancias con Olivares por la construcción del Buen Retiro marcan el fin de su hegemonía. En esta caída, Crescenzi arrastrará de manera involuntaria a Pereda como insinuó Díaz del Valle. Una hipótesis que ha marcado también la historiografía sobre Pereda y que seguramente encierre parte de verdad, como veremos.

Hasta la publicación del artículo “Sobre Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XVII” de Fernando Chueca, verdadero punto de inflexión en la historiografía sobre Crescenzi, las referencias al marqués de la Torre en los estudios españoles sobre pintura y arquitectura del siglo XVII eran secundarias. Dependientes de la imagen ejemplar de Crescenzi que habían vertido las fuentes, historiadores como Ricardo Martorell indicaba cómo “Crescenti” formaba parte, junto con Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel del “triunvirato de los grandes arquitectos madrileños del siglo XVII”¹⁰⁸. Muy poco duró esta ideal hegemonía. La fortuna crítica de Crescenzi comenzó un progresivo declive alimentado por la opinión de dos de sus primeros detractores: el arquitecto e historiador Fernando Chueca y el hispanista George Kubler.

Chueca publicó en 1945 un importante artículo como respuesta a los supuestos “fraudes” en la construcción del Alcázar, expuestos por José Simón en la misma publicación¹⁰⁹. Aunque la actividad de Crescenzi como arquitecto en la España de Felipe IV no era el asunto principal del artículo, Chueca aprovechó la ocasión para mostrar sus hipótesis sobre su incompetencia en la materia. Siguiendo las opiniones ambiguas de Llaguno y a partir de las noticias sobre Carbonel ofrecidas por Martorell, Chueca arrojó durísimas críticas contra la eficacia y profesionalidad de Crescenzi. Los documentos relativos a las Obras Reales constituyen el pilar de su argumentación, desapareciendo por entero de su artículo el testimonio de las fuentes (a excepción de Carducho), e incluso los estudios de Schubert, Justi o Tormo acerca de Crescenzi. Las críticas vertidas a Crescenzi por los plateros del panteón (donde se indica cómo Crescenzi “no pone mano en nada”), su reiterada mención como superintendente de los bronce, y la falta de referencias a su autoría de la traza en ningún documento conservado, constituyen para Chueca los argumentos suficientes para establecer

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 318. Indica la antigua signatura 2.209. Tormo anotaba que en 1626, Crescenzi no había sido nombrado marqués, aunque hemos comprobado como en la genealogía incluida en su Expediente ya se le califica como tal.

¹⁰⁸ MARTORELL y TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo (1936), *op. cit.*, pp. 50-58.

¹⁰⁹ Nos referimos a SIMÓN DÍAZ, José, “Fraudes en la construcción del Alcázar de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, XVIII, nº 72, 1945, pp. 347-359 y CHUECA, Fernando, “Sobre Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, XVIII, nº 72, 1945, pp. 360-374.

“cuán poco arquitecto era Crescenzi, a lo más decorador, encargado de los adornos de bronce y diletante en todo”¹¹⁰.

La decoración en bronce del panteón, cuya filiación según analiza Chueca es enteramente italiana, se convierte en el único mérito destacado de Crescenzi, del mismo modo que su intervención en la urna de la emperatriz Doña María en las Descalzas. Según Chueca, la “rotunda españolidad” de la Cárcel de Corte descarta por sí sola la paternidad italiana del edificio, decantándose en favor de Alonso Carbonel como autor del edificio.

Chueca desconocía las noticias de Tormo sobre la fecha exacta en que falleció Crescenzi, en 1635, emitiendo un severo juicio sobre su “fracaso” para atajar los males: “su memoria como artista queda malparada cuando se considera que en vida suya terminó el panteón de El Escorial con trazas de Alonso Carbonel”. Crescenzi está sentenciado: “La nobleza de su cuna le granjeó honores y prebendas que recaían más en su linaje que en su talento, y si fue nombrado superintendente de las obras de Su Majestad, lo fue como cortesano y palatino, en quien, por añadidura, se juntaban la afición, el gusto y la disposición para las cosas de arte. Además, tales cargos llevaban consigo apetecibles gajes, a los que, como hemos visto, se aferraba con tesón, sin duda para poder mantener el lustre de su casa y para lucir ‘su noble agasajo y afabilidad’, como dice Carducho. [...] Su cargo como Superintendente, que le confería oficialmente algo así como la paternidad de los reales edificios, y la adulación de sus contemporáneos, ha dado lugar a que sin más ni más se le atribuyan unas obras en las que no debió poner más que el visto bueno oficial. Pero es menester que hoy rectifiquemos ya este punto de vista, propagado por falta de crítica”¹¹¹.

Estas opiniones vertidas por Chueca, una de las autoridades en materia arquitectónica más importantes del momento, fueron cruciales para el cambio de rumbo relacionado con la consideración de la importancia en el panorama artístico cortesano del marqués de la Torre. Muchas de sus afirmaciones pueden rebatirse de manera convincente a la luz de los conocimientos que actualmente manejamos sobre la personalidad de Crescenzi. Dejando al margen la cuestión de la autoría del panteón, que trataremos en su momento, la nobleza de su cuna y las mercedes obtenidas de Felipe IV le abrieron las puertas de la Junta de Obras y Bosques, pero su ascenso en la corte no se debió solamente a su condición aristocrática. Antes de obtener la Superintendencia, Crescenzi demostró su eficacia para la organización y la gestión de equipos de operarios, trabajando durante seis años en la fábrica del panteón y validando ante sus “patronos” (el joven Rey y su valido, además de los propios miembros de la Junta de Obras y Bosques como Tomás de Angulo) sus amplias competencias en materia arquitectónica y artística, como quedará demostrado.

¹¹⁰ CHUECA, Fernando (1945), *op. cit.*, p. 371.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 371.

La Superintendencia de Crescenzi fue ciertamente excepcional, y el propio Felipe IV incluyó una cláusula específica que permitía a Crescenzi modificar e intervenir en las trazas y en los conciertos de las obras, demostrando sus verdaderos conocimientos y competencias. Una competencia que quedará demostrada con el puntual seguimiento de la construcción del palacio del Buen Retiro y la fachada del Alcázar madrileño, donde Crescenzi estuvo a la cabeza de la administración y gestión de las obras desde la Superintendencia. Carducho, Díaz del Valle o Baglione conocían la importancia de la Superintendencia de Crescenzi, pero las noticias que ofrecen sobre su perfil profesional van más allá del mero agasajo. Recordemos que Carducho constata haber visto, de manos del propio Crescenzi, el modelo por el cual se ejecutó la obra del panteón, fábrica que Baglione describe con minuciosidad, posiblemente a partir de un dibujo del proyecto original de Crescenzi, como veremos.

Sin embargo, coincidimos con Chueca en su opinión acerca de las firmas de los proyectos, que no necesariamente implican la autoría de los mismos. Estas firmas pueden representar la aprobación de la autoridad competente y no necesariamente demuestra una intervención directa en las trazas de las fábricas, permitiéndose la disociación entre traza y ejecución material. Precisamente es la tesis defendida por Bustamante, Marías o Blasco Esquivias a la hora de reconsiderar algunas de las muchas fábricas atribuidas a Gómez de Mora, una de cuyas puntuales obligaciones como Maestro Mayor de Obras Reales era precisamente la firma de condiciones, trazas y otros documentos generados y supervisados por la Junta de Obras y Bosques.

George Kubler siguió muy pronto esta nueva línea de interpretación. Dentro de la colección *Ars Hispaniae*, Kubler insertó un capítulo dedicado a Crescenzi en el tomo XIV sobre la arquitectura del Arte Barroco español: “G. B. Crescenzi (1577-1660)”¹¹². En línea con lo expuesto por Chueca, a quien Kubler sigue de cerca en su descripción de la actividad de Crescenzi, y retomando algunos estudios publicados con respecto a la Cárcel de Corte o las trazas para el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Kubler contribuye a fijar varios tópicos en el análisis posterior de la actividad de Crescenzi “cuya reputación está hoy por los suelos, desde que la investigación le ha denegado las principales obras antes atribuidas y en las que se fundaba su prestigio”¹¹³. Siguiendo con la hipótesis de Chueca, Crescenzi se consolida como el “decorador” del panteón y un *entrepeneur* para las decoraciones de bronce

¹¹² KUBLER, George, “Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII”, en *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957. Constatamos, ya desde el epígrafe, la escasa repercusión que tuvo el artículo de Tormo, a la hora de precisar la fecha de muerte de Crescenzi, manteniendo el error de Palomino y Ceán.

¹¹³ *Ibidem*, p. 68.

de la bóveda, cuya influencia en la arquitectura española sería notable, según Kubler, hasta 1720¹¹⁴.

En cierto modo tanto Chueca como Kubler consideran degradada la actividad como arquitecto de Crescenzi al situarlo en el terreno de la “decoración” y el de la “diletancia”. Esta diletancia, ponderada desde la Antigüedad y exaltada durante el Renacimiento como el ejercicio liberal de las artes, se convirtió en el siglo XX en sinónimo de intrusismo y falta de profesionalidad. Sin embargo, el Prof. D. Antonio Bonet comprendió a la perfección la importancia de la decoración entendida como la “compostura” y “aspecto” de una fábrica, en su revelador artículo “Velázquez, arquitecto y decorador”¹¹⁵. Como también indica Beatriz Blasco, precisamente decoración y compostura son dos de las competencias habituales del arquitecto, hoy como ayer. Este aspecto decorativo no sólo atañe a la disposición (con mayor o menor acierto) de los muebles y objetos en una estancia sino que contribuye a la creación de un espacio singular, generado a partir de la combinación de elementos portantes y fijos, capaz de crear significados diferentes y únicos¹¹⁶.

La autoridad de Crescenzi fue determinante en empresas decorativas tan destacadas como la decoración del palacio Real del Buen Retiro, y no solamente en el conocido Salón de Reinos. También la disposición de la galería de paisajes pudo ser orquestada (o al menos programada) por Crescenzi, para ambientar decorosamente las estancias del Retiro. El aspecto decorativo es también un elemento sustancial en algunas fábricas, donde el ornato no puede desligarse de lo arquitectónico. Un buen ejemplo es el panteón escurialense, como señaló René Taylor. Los suntuosos roleos vegetales, la irrupción de mármoles y bronce de vivos colores, la majestuosidad del proyecto del primitivo altar de Crescenzi (con dos columnas colosales de bronce), son aspectos “decorativos” que definen esencialmente el espacio arquitectónico, contribuyen a su caracterización y le confieren una identidad propia. El sepulcro de la emperatriz Doña María en las Descalzas se trata de nuevo de una empresa híbrida entre arquitectura y decoración, entendida como la adecuada disposición de los elementos en un espacio asignado. El nuevo diseño de Crescenzi altera y configura nuevamente un nicho preexistente, obra de Gómez de Mora, transformando la sobriedad y severidad herreriana con los nuevos aires barrocos.

Esta faceta como decorador de Crescenzi ya había aparecido durante su primera etapa en Roma. Durante la *Soprintendenza* para Paolo V, Crescenzi tuvo que gestionar la decoración al fresco de algunas de las estancias de los palacios del Vaticano y Montecavallo, como veremos. También en su intervención pictórica de la capilla Rucellai de la iglesia de

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 151: “Desde 1680 hasta 1720 Crescenzi había dominado en las superficies blandas que desplegaban molduras con aspecto vegetal sobre las fachadas y bóvedas de los edificios hispánicos”.

¹¹⁵ BONET CORREA, Antonio, “Velázquez, arquitecto y decorador”, en *Archivo Español de Arte*, vol 33, nº 130, 1960, pp. 215-249. Más adelante profundizaremos en esta interesante cuestión.

¹¹⁶ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 298.

Sant'Andrea della Valle, o en la decoración de la llamada *Sala de la Academia* de su propio palacio. Para Kubler y Chueca, un arquitecto no es sinónimo de decorador, pero como han rebatido Bonet Correa o Blasco Esquivias, ambas eran competencias profesionales de los arquitectos en la España de la Edad Moderna.

A partir de este momento, analizaremos por una parte la historiografía española y aquella italiana para evidenciar como hasta la década de 1980 ambas seguirán discursos paralelos, configurando una particular “dicotomía historiográfica” en la investigación sobre Crescenzi. El caso italiano resulta excepcional hasta la publicación de los primeros estudios de Luigi Spezzaferro sobre Crescenzi en 1985. Tras unos años de silencio, en 1950 el interés por la figura de Crescenzi resurge de la mano del historiador Roberto Longhi, autor del artículo “*Un momento importante nella storia della Natura Morta*”¹¹⁷. En este estudio Longhi reflexiona sobre los orígenes de la llamada *natura morta caravaggiesca*, un nuevo género de bodegón marcado por la influencia de la predilección por este género que demostró Michelangelo Merisi, *il Caravaggio* y la influencia de los pintores nórdicos establecidos en la ciudad. Sus características recogen las principales novedades estéticas aportadas por el gran creador del Barroco: una iluminación dramática, basada en fuertes contrastes de luz y sombra (claroscuro), un dibujo preciso, el gusto por el detalle y la representación cuidada de las texturas de los objetos, además de una aparente sencillez en la disposición y elección de los mismos (uvas, peras, manzanas, hortalizas diversas y sencillos vasos de cristal o barro)¹¹⁸.

Para Longhi, los orígenes de estos bodegones se encuentran en los cuadros realizados por Caravaggio entre 1592 y 1600, primero en el taller de Giuseppe Cesari, *il cavalier d'Arpino* y después, para sus protectores en Roma, Vincenzo Giustiniani y el cardenal Francesco María Del Monte¹¹⁹. Según las hipótesis de Longhi y partiendo de ejemplos como el *Baco enfermo* (h. 1592, Galleria Borghese, Roma) o el famoso *Cesto de frutas* (h. 1597, Pinacoteca Ambrosiana, Milán), una legión de seguidores del maestro lombardo ejecutarían con mayor o menor acierto, los bodegones catalogados en los inventarios de las colecciones romanas a partir de la segunda década del siglo XVII, presentes en el mercado artístico italiano del siglo XX. Sin embargo, en la documentación, apenas quedan noticias sobre los autores de estas obras, y prácticamente ningún cuadro conservado presenta firma o fecha.

Basándose en una interpretación personal de las *Vite* de Baglione, Longhi destaca tres

¹¹⁷ LONGHI, Roberto (1950), *op. cit.*

¹¹⁸ La bibliografía sobre esta cuestión es abundante, especialmente entre la historiografía italiana. Dentro de los estudios más relevantes, destacamos ZERI, Federico (dir.), *La natura morta in Italia*, vol. 2, Milano, Electa, 1989; COTTINO, Alberto, *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. exp. (Roma, 1995), Milano, Electa, 1995 y GREGORI, Mina (dir.), *La natura morta italiana: da Caravaggio al Settecento*, cat. exp (Florenia, 2003), Milano, Electa, 2003.

¹¹⁹ Remitimos a ZERI, Federico, “Sull'esecuzione di nature morte nella bottega del Cavalier d'Arpino, e sulla presenza ivi del giovane Caravaggio”, en *Diari di Lavoro*, 2, Torino, 1976, pp. 92-103.

protagonistas para la difusión del nuevo género: Crescenzi, Tommaso “Mao” Salini (Roma, h. 1575-1625) y Pietro Paolo Bonzi (Cortona, h. 1576 - Roma, 1636). De la mano de esta triada, la Academia organizada y mantenida por Crescenzi en su palacio de *Piazza Rotonda* se convierte en el foco de difusión del nuevo género por toda Roma. A pesar de que no existía por entonces ni un solo bodegón firmado por Crescenzi, fueron varios los ejemplares que se le atribuyeron tomando como punto de partida la descripción realizada por Baglione del lienzo regalado a Felipe III en 1617, que también Lázaro Díaz del Valle recordaba decorando el Alcázar de Madrid¹²⁰.

Ante la falta de documentos y firmas, los seguidores y discípulos de Longhi, utilizaron el método atribucionista para ir articulando el posible catálogo de Crescenzi¹²¹. Carlo Volpe, Mina Gregori, Marco Cottino o Maurizio Marini han propuesto varias hipótesis acerca del posible estilo artístico de Crescenzi, creando una personalidad pictórica ficticia que principalmente giraba en torno a dos maestros anónimos: los llamados “maestro de Hartford” y el “maestro della Natura Morta Acquavella”.

En 1973, la revista *Paragone* publicó dos artículos que ilustran a la perfección las dificultades del atribucionismo para la investigación sobre la actividad de Crescenzi como pintor de bodegones. Carlo Volpe proponía atribuir a Crescenzi, entre otros cuadros, el fondo de vegetación que envuelve la figura del controvertido *San Juan Bautista* que custodia la sacristía de la catedral de Toledo, un fragmento identificado con el estilo del Maestro della Natura Morta Acquavella¹²² (fig. 14). Por su parte, en la misma sede, la historiadora Mina Gregori, antaño ardiente defensora de la actividad como bodegonista de Crescenzi, propone identificarlo con el temprano maestro de Hartford, considerado uno de los primeros creadores del género¹²³.

¹²⁰ Nos ocuparemos de esta obra al tratar sobre la actividad pictórica de Crescenzi, *vid. Infra*.

¹²¹ El método atribucionista surgió en la Italia de finales del siglo XIX, de la mano del “*connoisseurship*” Giovanni Morelli, autor de la obra *Principio y Método* (1890). Aplicado principalmente a la pintura, este método utiliza el análisis de la obra de arte como fuente principal para el conocimiento. El estilo de un artista queda definido a partir de la observación de aquellos rasgos y características recurrentes en su obra. Por tanto la comparación estilística y formal se convierte en el principal argumento para adquirir el conocimiento sobre el estilo de un artista, *vid. BERENSON, Bernard, Rudiments of connoisseurship: Study and criticism of Italian Art* (1894), 1902. Tuvimos ocasión de analizar esta cuestión en una comunicación titulada “¿Crescenzi pintor de bodegones?. Los problemas del atribucionismo como método científico para la elaboración del catálogo de un artista”, en *El atribucionismo ¿método o marketing?*, IV seminario de iniciación a la investigación histórico-artística, organizado por el grupo de investigación UCM *Arte de Corte* (noviembre de 2009).

¹²² VOLPE, Carlo, “Una proposta per G. B. Crescenzi”, en *Paragone*, año XXIV, n° 275, 1973, pp. 25-36. A pesar de estas atribuciones, el propio Volpe indicaba las dificultades que presentaba la investigación sobre el Crescenzi pintor: “*per il Crescenzi nessun progresso di conoscenza è mai sembrato possibile, e il perdurare del mistero, con la curiosità crescente che non può non tormentarci, è già una insidia da cui occorre guardarsi per resistere alla tentazione di identificazioni ipotetiche tanto suggestive quanto problematiche e non in tutto dimostrate*”.

¹²³ GREGORI, Mina, “Notizie su Agostino Verrocchi e un’ ipotesi su G. B. Crescenzi”, en *Paragone*, año XXIV, n° 275, 1973, pp. 36-56.

Sin duda, el catálogo más arriesgado de Crescenzi fue planteado por Maurizio Marini en 1981, cuando le atribuyó un pequeño núcleo de obras en torno a la *Lapidación de San Esteban*, lienzo procedente de la iglesia de San Esteban en la localidad italiana de Monterotondo¹²⁴. En realidad, se trata de una obra realizada por Bartolomeo Cavarozzi, el pintor protegido por los Crescenzi, autor también de otras atribuciones a Crescenzi como el *San Lorenzo disputa con los filósofos* (Colección Privada) y la *Cena con los discípulos de Emaús* (J. Paul Getty Museum, Los Ángeles)¹²⁵ (fig. 15).

A pesar de las dificultades para su estudio y la concreta identificación de su estilo y posibles obras, es indudable que Crescenzi cultivó un exquisito gusto por los géneros de bodegón y paisaje. Muchos de los artistas especializados en estos géneros, tienen una estrecha relación con Crescenzi formando una verdadera *Accademia* que unirá Roma con Madrid. El caso más significativo es sin duda Bartolomeo Cavarozzi, pintor protegido de Crescenzi, que se esconde tras la personalidad del “Maestro della Natura Morta Acquavella”¹²⁶. También podemos destacar a Pietro Paolo Bonzi, “*il Gobbo dei Carracci*”, vinculado estrechamente a la familia Crescenzi, o a Domenico Viola, artista menos conocido pero destacado por sus paisajes de tipo clasicista¹²⁷. En la corte, el interés por el bodegón de Antonio de Pereda, Juan de Van der Hamen o Juan Fernández el Labrador está claramente influido por su contacto directo con Crescenzi, responsable de la difusión de este género en Madrid a partir de la segunda década del siglo XVII, como analizaremos. Además, conservamos al menos un importante ejemplo de la maestría de Crescenzi a la hora de ejecutar bodegones. El pequeño lienzo procedente de la colección de Cassiano dal Pozzo, firmado y fechado por el marqués de la Torre en 1626.

¹²⁴ MARINI, Maurizio, “Del Signor Giovanni Battista Crescentij, Pittore”, en *The Paul Getty Museum Journal*, nº 9, 1981, pp. 127-131. Este cuadro fue atribuido a un pintor llamado “Crescentio” por el obispo de Amelia, Domenico Pichi, durante su visita pastoral por estas tierras en 1624, *vid. Descrittione della Terra di Monterotondo in Sabina*.

¹²⁵ Marini atribuirá a Crescenzi diez obras, seis bodegones y cuatro lienzos de temática religiosa. Estas últimas pertenecen con seguridad al catálogo de Cavarozzi, aunque todavía resulta polémica la paternidad del *San Juan Bautista* de la Catedral de Toledo. Con respecto a los bodegones, la evidente disparidad formal de los mismos provocó la reacción de la crítica, que trató de reconducirlos al contexto napolitano de las primeras décadas del siglo XVII. Actualmente se consideran obras del llamado maestro del Palazzo San Gervasio y de Luca Forte.

¹²⁶ Remitimos al estudio de Bernstorff para un estado de la cuestión sobre las distintas atribuciones e identificaciones entre el “Maestro della natura morta Acquavella” y Cavarozzi, BERNSTORFF, Marieke von *Agent und maler als akteure in kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovanni Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi, Römischen Studien der Bibliotheca Hertziana*, 28, München, Hirmer Verlag, 2010, pp. 165-174.

¹²⁷ Este Domenico Viola, habitualmente confundido con otro Viola que desarrolló su actividad en Nápoles a mediados del siglo XVII, podría haber sido otro de los artistas patrocinados por Crescenzi. Recogiendo una anécdota ofrecida por Baldinucci, Marco Pupillo suponía que quizá Viola podría haber acompañado a Cavarozzi y a Crescenzi a España, en el séquito de Zapata, PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 252 y ss.

Continuando con la historiografía española, a finales de la década de 1950 y principios de 1960 aparecen dos artículos decisivos sobre la construcción del panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. En ellos, Martín González publicaba los documentos existentes en el Archivo de Simancas (algunos previamente citados por Llaguno y Ceán), trazando la historia documental de la construcción de esta fábrica. La importancia de Crescenzi en la traza, dirección y supervisión de las obras, quedaba relevada por el nuevo protagonismo en la fábrica del Maestro Mayor de Obras Reales, Juan Gómez de Mora, autor de las Condiciones para la obra del panteón, como analizaremos.

Gracias al ingente trabajo de archivo realizado por Virginia Tovar, la personalidad de Gómez de Mora comenzó a despuntar en los estudios de la arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XVII. Su tesis doctoral, dirigida por el Alfonso E. Pérez Sánchez y defendida en 1974 en la facultad de Filosofía y Letras, recopilaba en tres volúmenes un vasto corpus documental, que resultó fundamental para la reconstrucción del olvidado panorama artístico de la arquitectura barroca madrileña¹²⁸. Esta tesis fue el germen de dos importantes proyectos editoriales. El Instituto de Estudios Madrileños publicó en 1975 parte de esta tesis bajo el título: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*¹²⁹. Pocos años más tarde, en 1983, y de nuevo con el impulso del Instituto, Tovar publicó *Arquitectura madrileña del S. XVII (datos para su estudio)*, donde insistía, de manera especial, en el análisis de la actividad arquitectónica y la personalidad de Juan Gómez de Mora, convertido en el gran protagonista del Barroco cortesano¹³⁰. Dentro de las obras fundamentales de Tovar, tenemos que añadir el catálogo de la exposición organizada en torno a Juan Gómez de Mora, celebrada en el Museo Municipal de Madrid en 1986 que contó con la propia Tovar como comisaria¹³¹.

Si analizamos la información vertida sobre Crescenzi en la primera de estas publicaciones, nos encontramos con que la presencia del marqués de la Torre es del todo marginal. Ciertamente no es ésta la sede para destacar la actividad de Crescenzi (llevada a cabo durante la primera mitad del siglo XVII), pero en las escasas menciones contrastamos cómo Tovar se limita a destacar su capacidad como decorador del panteón (en la línea de interpretación de Martín González). Tovar reconoce la importante influencia del repertorio

¹²⁸ Vid. TOVAR, Virginia, *Los arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*; tesis doctoral dirigida por Alfonso E. Pérez Sánchez, UCM, 1974, vol. 1, 2 y 3.

¹²⁹ TOVAR, Virginia, *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975.

¹³⁰ TOVAR, Virginia, *Arquitectura madrileña del S. XVII (datos para su estudio)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983.

¹³¹ TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*

ornamental introducido en el panteón escurialense, especialmente en relación con las obras del arquitecto Pedro de la Torre¹³².

En este clima de auténtica eclosión de los estudios sobre la arquitectura barroca, protagonizados por Gómez de Mora, se producirá una verdadera polémica historiográfica en relación con la significación de Crescenzi en la arquitectura madrileña de principios del siglo XVII. El historiador (entre otros oficios) Renè Taylor, publicó un espléndido artículo sobre Crescenzi, el primero que verdaderamente ofrece una aproximación global a su personalidad artística¹³³. Taylor realizó una exhaustiva investigación sobre su actividad, basándose en la recuperación de las fuentes literarias (Cassiano dal Pozzo, Carducho o Baglione) y también en las notas documentales que habían aparecido sobre Crescenzi y que permanecían ocultas para los historiadores no sólo españolas, sino italianas. Esta aproximación a la investigación sobre Crescenzi resulta insólita, puesto que, como analiza el propio Taylor: “Últimamente, en los estudios en torno a Crescenzi, se ha producido una especie de división entre las dos etapas de su vida, la italiana y la española. Cada nación ha demostrado una tendencia a interesarse más o menos exclusivamente por la parte suya. Pero hay que subrayar que esta compartimentación es arbitraria, ya que en la realidad no hubo tal dicotomía”.

Por ello Taylor se empapó de las fuentes italianas y los artículos que habían aparecido sobre Crescenzi en Italia (aunque inexplicablemente no hace ninguna referencia a los importantes estudios de Longhi sobre la actividad de Crescenzi como pintor de bodegones). Fue el primer historiador español que citó el importante estudio de Anna Grelle sobre la academia Crescenzi y el primero que recogió la atribución a Crescenzi de la arquitectura de su palacio romano, indicada en el corpus de grabados titulado *Palazzi di Roma di più celebri architetti* (Roma, 1655)¹³⁴. Por supuesto también analiza los últimos estudios de los historiadores españoles, especialmente Martín González, Virginia Tovar o Fernando Chueca, a quien responde con una nueva interpretación acerca de la supuesta debilidad como arquitecto de Crescenzi al concebir edificios “netamente españoles”.

Taylor fue también un pionero en su intento de abordar la actividad de Crescenzi desde un enfoque amplio, reivindicando la importancia de las fuentes y los tratados de los “no hay

¹³² Hemos preferido destacar el análisis de las publicaciones de Tovar de 1975 y 1983, en lugar de analizar el conjunto total de su tesis doctoral inédita, debido a la mayor difusión de estas obras para la investigación posterior.

¹³³ TAYLOR, Renè, “Juan Bautista Crescenzi”, en *Academia*, 48, 1979, pp. 63-126. A pesar de algunos equívocos que el estado actual de la investigación sobre Crescenzi ha podido aclarar, consideramos que este artículo sigue siendo el punto de partida para el estudio de Crescenzi. Taylor, fallecido en 1997, había dedicado buena parte de su tiempo al estudio e investigación de la obra del jesuita Villalpando en El Escorial, plasmado en su libro *Arquitectura y Magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial* (Madrid, Siruela, 1995). Buen conocedor del Barroco andaluz, son también pioneros sus estudios sobre la Historia del Arte en América. Que sepamos, no parece que la figura de Crescenzi volviera a ser objeto de nuevos estudios por su parte.

¹³⁴ *Ibidem*, n. 3 y 7, p. 112. Está citado con el título de la segunda parte: “*Nuovi disegni dell’architetture e piante de palazzi di Roma*”.

razón para dudar”¹³⁵. El afán por investigar la totalidad del personaje, llevó al historiador inglés a analizar no solamente su intervención como arquitecto en el panteón, sino a recopilar numerosas noticias acerca de su actividad artística, trazando un excelente perfil de la actividad de Crescenzi en España: sus contactos con Velázquez y Rubens, el nombramiento como Superintendente de Obras Reales en 1630, su trabajo en el Retiro “a la manera de Charles Le Brun en Versalles”, las consultas como experto arquitecto para el palacio de Carlos V en Granada y la capilla Mozárabe de la catedral toledana, o para el colegio sevillano de San Hermenegildo de los jesuitas, su posible enemistad profesional con el maestro mayor y trazador Juan Gómez de Mora, su patrocinio de la pintura española de bodegones...

Este listado de pruebas documentales sobre las intervenciones de Crescenzi en materia arquitectónica, ya recogida en la documentación publicada por Llaguno, el conde de Polentinos o Pérez Pastor, estaba destinada a contrarrestar los ataques de Martín González, que se basaban precisamente en la documentación como argumento principal.

Adoptar un enfoque global para estudiar la personalidad de Crescenzi permite a Taylor ser consciente de su amplia dimensión profesional, observando la influencia que debió ejercer en el joven príncipe y futuro rey Felipe IV, y el peso específico que su criterio artístico llegó a tener en la corte, considerándole uno de los “promotores del gusto y de la moda en el campo de las bellas artes”. Además de aportar interesantes datos y noticias sobre la actividad de Crescenzi, Taylor ofreció algunas claves fundamentales para comprender y contextualizar la actividad artística de Crescenzi, más allá del ejercicio de la arquitectura o la pintura. En primer lugar, fue el primero en cuestionar algo que parecía incuestionable: la verdad y la objetividad del documento. Para Taylor, la clamorosa atribución en las fuentes contemporáneas a Crescenzi de la “traza universal” con la cual se llevó a término la obra del panteón escurialense, no era incompatible con la redacción y firma por parte del Maestro Mayor y del Aparejador de las Obras Reales (Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargárate respectivamente) de las Condiciones para llevar a cabo dicha obra: “La explicación lógica del enigma es que la intervención del maestro mayor de la corona en las trazas equivalía al *fiat real*. Tenía la fuerza del visto bueno del rey que quiso se llevara a cabo conforme a los dibujos acotados de Mora sin que se pudiera modificarlos en nada sin el consentimiento del monarca. De esta manera se mantenía el debido protocolo. Sin embargo, el concepto original procedió de Crescencio y, como hemos visto, el italiano siempre estuvo a la cabeza de la empresa”¹³⁶.

En nuestra opinión (aprendida gracias a las enseñanzas de Blasco Esquivias) éste es el *quid* de toda la polémica en torno a las “Condiciones”: la falta de contextualización de las competencias ejercidas por los Maestros Mayores al servicio del monarca. Taylor fue el

¹³⁵ *Ibidem*, p. 65.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 79.

primero en denunciar esta falta de rigor histórico que podía cometerse al utilizar la documentación, sin abarcar otras fuentes, incluidas la propia obra (estilísticamente el panteón está, indudablemente, muy lejos de la plástica y la estética de Gómez de Mora).

Taylor ofreció además una pista valiosísima para comprender y analizar con mayor profundidad la actividad arquitectónica de Crescenzi: su condición como tracista, aquel que imitando las enseñanzas de Leon Battista Alberti era capaz de concebir en su mente la idea de una fábrica y plasmarla en el papel, sin necesidad de asistir de continuo a la construcción material de la misma. Este es un tema que consideramos apasionante y de plena actualidad, como demuestra la reciente publicación de Blasco Esquivias donde quedan recogidos los principales puntos y argumentos en torno a este debate entre “tracistas” y “prácticos”¹³⁷. Decía así Taylor: “el italiano logró acabar con el monopolio que pretendían ejercer los profesionales del tipo de Gómez de Mora, facilitando el paso a la eventual aceptación de la arquitectura como arte liberal. Abrió las puertas a lo que Fray Lorenzo de San Nicolás más temía: la inmiscuición de pintores, escultores, retablistas, orfebres y diletantes en la rama de la construcción”¹³⁸. Este aspecto será abordado por buena parte de los historiadores del arte y la arquitectura española en la Edad Moderna como uno de los puntos básicos de este periodo.

La condición de pintor metido (o entrometido) en el campo arquitectónico, llevará a Taylor a preguntarse por las características estilísticas de la arquitectura de Crescenzi, definiendo su papel en el arte español bajo la “superintendencia”, atisbando que los términos “pintor” y “arquitecto” resultan insuficientes para comprender su actividad. Compara, como hemos visto, su actividad en el Buen Retiro con aquella del arquitecto y decorador Charles Le Brun para Luis XIV en la construcción del magnífico Versalles, y con una figura del todo desconocida para los historiadores españoles del momento: el conde de Burlington. Indica en la última de las notas al pie: “En muchos aspectos la contribución de Crescencio al desarrollo de la arquitectura española de su tiempo debió ser análoga a la de otro distinguido patricio, el Conde de Burlington, en la arquitectura inglesa de la primera mitad del siglo XVIII. Esta resulta incomprensible si no se tiene presente el papel de Burlington. Aunque ambos hombres sabían proyectar e incluso se dedicaban a hacer trazas que luego fueron puestas por obra, ninguno de los dos era lo que llamaríamos un arquitecto profesional. Sin embargo ejercieron una influencia decisiva en sus respectivas esferas en virtud de sus profundos conocimientos en la materia, sus ideas de vanguardia y su posición social. Así como la adopción del estilo

¹³⁷ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.* También había subrayado esta condición MARÍAS, Fernando (1983), *op. cit.*, pp. 176 y ss. Pocos años después del artículo de Taylor, Rodríguez G. de Ceballos publicará una valiosa reflexión en torno a este debate, *vid.* RODRIGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso, “L’architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes”, en *Revue de l’Art*, 70, 1985, pp. 41-52.

¹³⁸ TAYLOR, René (1979), *op. cit.*, p. 103. Continúa Taylor con el recuento de los arquitectos que conseguirán marcar el nuevo rumbo hacia el barroco de la arquitectura en España: “No se produjo esta tendencia por azar, fue fruto en gran medida de la aportación de un extranjero que contrapuso al estilo de los Mora otro más risueño y acogedor. Ni siquiera el propio Fray Lorenzo logró escapar del influjo de las nuevas corrientes”.

neo-palladiano en Inglaterra y la popularización del jardín natural proceden en último término de Burlington, así la eclosión del barroco hispánico es atribuible en gran parte a Crescencio, y no sólo en el campo de la arquitectura”¹³⁹. Taylor se refiere a Sir Richard Boyle, III conde de Burlington (1694-1753), mecenas del pintor y arquitecto William Kent e introductor de la importante influencia de Palladio en la arquitectura inglesa del siglo XVIII. Aprovechamos esta incursión para indicar cómo Agustín Bustamante subrayaba las semejanzas advertidas entre Crescenzi y el la definición de las inquietudes y prácticas arquitectónicas del canónigo José de Vega y Verdugo, trazada magistralmente por Antonio Bonet¹⁴⁰.

En resumen, el magistral artículo de Taylor aporta un nuevo contexto y un nuevo enfoque, válidos para dar un paso más en la investigación sobre Crescenzi que se perfila como una figura compleja que sólo puede ser comprendida y estudiada de manera global, partiendo además de su primera etapa italiana.

A pesar del enorme interés y los nuevos argumentos que Taylor puso sobre la mesa, la primera reacción por parte de la comunidad científica no fue demasiado entusiasta. La primera respuesta, ofrecida con firmeza y contundencia, fue precisamente de Virginia Tovar con un artículo publicado en la revista *Archivo Español de Arte* en 1981. Tovar decidió responder al artículo de Taylor movida en gran parte por la visión ofrecida sobre el conflicto entre Crescenzi y Gómez de Mora. En su condición de observador “extranjero”, y por tanto no perteneciente a la tradición historiográfica española, Taylor se permitió arrojar un punzante análisis sobre la historiografía española sobre el italiano Crescenzi: “Actualmente en España el italiano Juan Bautista Crescencio no goza de muy buena prensa. Esto se debe en gran parte al insensato chauvinismo promovido por el extinto régimen franquista, que casi imponía la obligación de silenciar la aportación hecha por extranjeros al desarrollo del arte y de la cultura española”¹⁴¹. Por el texto y las notas al pie, sabemos que Taylor ha consultado los artículos de Fernando Chueca, Martín González y Francisco Navarro, así como el libro de Tovar sobre los *Arquitectos madrileños* (además de artículos escritos por Cervera Vera o Iñiguez Almech, entre otros). Sin entrar a valorar hasta qué punto la crítica de Taylor pudiera ser acertada¹⁴²,

¹³⁹ *Ibidem*, p. 126, n. 174.

¹⁴⁰ BONET CORREA, Antonio, (1984), *op. cit.*, pp. 269-291 y BUSTAMANTE, Agustín, “El siglo XVII. Clasicismo y barroco” en *Introducción al Arte español*, Madrid, Sílex, 2003 (1993), pp. 553-554.

¹⁴¹ TAYLOR, René (1979), *op. cit.*, p. 63.

¹⁴² En este sentido, resulta interesante la consulta de CABAÑAS BRAVO, Miguel, “La Historia del Arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975”, en PUIG-DAMPER, Miguel Ángel (ed.), *Tiempos de investigación JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 333-345. Aquí se cita PASAMAR, Gonzalo, *Historiografía e ideología en la posguerra española: la ruptura de la tradición liberal*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1991, e Id., “El marco profesional de los historiadores de arte en la época de D. José Camón Aznar”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXIII, 1998, pp. 29-34. Para una aproximación a esta cuestión, remitimos a BORRÁS GUALIX, Gonzalo M., “A modo de introducción: cien años de Historia del Arte en España” (en colaboración con Ana Reyes Palacios), en *Diccionario de historiadores españoles de Arte*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 13-34.

para Tovar es éste un juicio “absurdo y gratuito” e indica: “Juan Bautista Crescenzi sin embargo, no fue nunca olvidado, como no lo han sido otros muchos artistas extranjeros, con su mayor o menor nivel artístico, este nivel, que precisamente numerosos trabajos de investigadores españoles en tiempos recientes, han tratado de ajustar, esclarecer, valorar y en muchos casos resucitar, lo cual contradice el juicio con el que se nos ha calificado en el mencionado trabajo”¹⁴³.

El análisis comparativo de estos dos artículos (Taylor y Tovar) resulta clarificador para demostrar cómo la metodología empleada en la investigación condiciona notablemente los resultados. Ante los nuevos datos y argumentos esgrimidos por Taylor en su análisis sobre Crescenzi, Tovar responde aplicando una metodología positivista, basada en el documento, para desentrañar nuevos datos sobre la actividad de Crescenzi: en menor medida emplea la información aportada en el expediente para la obtención del hábito de la orden de Santiago (ya citado por Tormo) y también recurre al expediente personal del marqués de la Torre custodiado en el Archivo General de Palacio. Publica además el testamento de Crescenzi, custodiado en el Archivo Histórico de Protocolos, una preciosa noticia para confirmar aquellas pesquisas iniciadas por Tormo acerca de la verdadera fecha de óbito de Crescenzi, que quedará certeramente fijado en la madrugada del 10 de marzo de 1635. Y sin embargo, esta misma documentación causará graves equívocos.

Los datos aportados por el expediente personal del marqués de la Torre, publicado por Tovar, contribuyeron a perpetuar un dato totalmente erróneo en relación con la personalidad de Crescenzi: su nombramiento como Gentilhombre de Boca del Rey¹⁴⁴. La identificación del marquesado de la Torre y aquel de Torres (que erróneamente Azcárate consideraba habitual en la documentación) favoreció esta confusión¹⁴⁵. El documento citado por Tovar se refiere a una petición cursada por D. Martín Abarca Bolea, marqués de Torres, el 1 de agosto de 1630 para que se le paguen los gajes aparejados a su condición de Gentilhombre de Boca de Su Majestad, aprovechando además para solicitar unas pensiones y una vara de alguacil en cortes. Previamente, el 23 de enero de 1630, Don Martín había cursado la petición siguiente: “El Marqués de Torres, Mayordomo de V[uestra] M[agestad], dice que se le deven de gajes de

¹⁴³ TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 297.

¹⁴⁴ TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 298. Como vimos, había sido Ceán el primero en causar este malentendido al cotejar en palacio el expediente del marqués de Torres, a quien efectivamente se refieren los citados documentos. El expediente 1039/17 citado por Tovar, corresponde efectivamente a D. Martín Abarca Bolea, “marqués de Torres” (el título es lo único que se consigna en la citada carpetilla). Por otra parte, la investigadora cita también en este mismo artículo el verdadero expediente de Crescenzi, marqués de la Torre, con la antigua signatura 261/30 (actualmente es el 16813/30).

¹⁴⁵ AZCÁRATE, José Manuel, “Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XI, nº 42-43, 1962, pp. 517-545 (p. 534). En esta ocasión cita Azcárate algunos documentos en relación con Crescenzi localizados en el Archivo de Simancas. Aunque en alguna ocasión puntual hemos visto confundido el marquesado, de manera general la documentación contemporánea es bastante precisa al especificar si se trata del marqués de Torres o de la Torre, existiendo una mayor probabilidad de imprecisiones a la hora de referirse al marqués de la Torre de Esteban Hambrán (cuya última acotación suele omitirse).

gentilhombre de boca diversas cantidades como parece por la certificación q[ue] s[e] presenta, [h]asta fin de dec.e de 1619, por no [h]averle salido çien^a la situación que se le hiço el año de 1618 de 288.360 m[aravedíes] y amás de eso sele deven los gajes del año de 1620 y lo restante [h]asta q[ue] s[e] murió el Señor Rey Don Felipe el 3º que salió desta corte con licencia del Du[que] del Infantado de cuatro meses y lo restante pide se le supla. Suplica a VM, atento q[ue]s a muy empeñado mande q[ue] s[e] le paque con effeto Y q[ue] para ello se le [h]aga md de un cavallerat[o] en el reyno de Valencia con voto en cortes para poder vender que aunque no se sacara de el tanto como se le debe [tachado] se dava por pagado con el de todos los gajes que pide, qsen ello que con el conde de Elda se iço mas dandole un titulo en italia en pago de los gajes de la boca. En bureo a 23 de enero de 1630”¹⁴⁶. No existe ninguna duda de que éste Gentilhombre de boca y Mayordomo del Rey Felipe IV es D. Martín Abarca Bolea, marqués de Torres¹⁴⁷, ya que en este mismo expediente se localiza su nombramiento como Superintendente de Obras Reales, sucediendo precisamente a Crescenzi el 12 de marzo de 1635 (dato que, por otra parte, Tovar conoce y cita en esta misma sede)¹⁴⁸.

Como hemos advertido, posiblemente el origen de la consideración de Crescenzi como Gentilhombre, proceda de la biografía que Milizia escribió de su compatriota italiano, donde consta: “*Filippo III lo dichiarò suo gentiluomo di camera, marchese della Torre e cavalier di San Giacomo*”¹⁴⁹. Valga al menos esta tesis para confirmar que nunca Crescenzi fue Gentilhombre ni Mayordomo de ningún monarca español, tal y como puede comprobarse al cotejar la nómina de tales cargos en los archivos reales¹⁵⁰. Los únicos títulos que ostentó Crescenzi (además de la Superintendencia de Obras Reales) fueron el marquesado de la Torre (de incierta concesión) y el hábito de caballero de la orden de Santiago, mercedes efectivas en

¹⁴⁶ AGP., Expedientes Personales, C/1039/17, “Marqués de Torres”, s.f. En un segundo documento, el marqués de Torres indica que este título lo necesita “para meter un hija monja” y que si no se le puede conceder el título “se le den dos Cavalleratos en la Mallorca, donde no [h]ay inconveniente porque no tienen voto en Cortes y una vara de capitán, alguacil de justicia en Nápoles por todo lo cual se hallaran hasta 180 Rs; que aunque es menos de lo que se le debe se dará por pagado enteramente. Y no siendo V[uestra] M[agestad] servido de haserle esta merced se la haga de q[ue] lo dichos gajes se le paguen en lo que resultare de los expedientes que se toman para el reparo de los ornamentos y otras cosas de la Capilla, pues en ninguna destas [h]ay inconveniente ni salen dela Real hazienda”. Esta súplica parece justa al Bureo que el 1 de agosto de 1630 responde que: “Y haviendose visto en Bureo y que este dinero es para una obra tan piadossa como meter monja una de sus hijas: para lo qual suele V[uestra] M[agestad] de ordinario dar a criados muy inferiores ayudas de costa y haser otras mercedes: Contentandose el Marqués con solo que se le paguen sus gages supuestos q[ue] los efectos que propone no tienen inconvenientes”. El Rey al dorso, indica que se le pague lo adeudado de los expedientes de la capilla, pero no tuvo efecto porque el 26 de mayo de 1630, D. Martín reclama de nuevo el pago de los 2.000 ducados adeudados.

¹⁴⁷ La confusión con respecto al nombramiento de Mayordomo deriva de la misma fuente, el expediente personal del marqués de Torres, *vid.* TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 298.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 302, n. 11: “A. P. Expediente Personal 1039/17. Nombramiento de 12 de marzo de 1635. Es pues quien sustituye en el cargo al Marqués de la Torre”.

¹⁴⁹ *Vid. Supra*.

¹⁵⁰ Podemos comprobar los nombramientos en MARTÍNEZ MILLÁN, José y VISCEGLIA, M^a Antonieta, *La Monarquía de Felipe III: la casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2007-2008. Advertimos esta circunstancia en DEL VAL, Gloria (2010), *op. cit.*, p. 3164, n. 25.

torno a 1626. Podemos constatar cómo ni Pozzo, ni Carducho, ni Díaz de Valle, ni Baglione, ni Palomino, ni Ponz (las principales fuentes para el estudio de Crescenzi) indicaron nunca que éste hubiera gozado de tan elevada posición en la corte, un rango reservado a la más alta aristocracia.

Citando, esta vez sí, el verdadero Expediente Personal de Crescenzi, Tovar publicó las noticias (mencionadas parcialmente en las *Adiciones* de Ceán al texto de Llaguno) sobre el nombramiento de Crescenzi como Superintendente de la Obras Reales en octubre de 1630. Para esclarecer “el alcance de este cargo, su función y responsabilidades” realiza Tovar una aproximación al estudio de esta figura a partir de los memoriales consignados también en el Archivo de Palacio y del expediente personal del II marqués de Malpica, en cuya superintendencia contó con la asistencia del pintor Diego Velázquez por orden real. Insistiremos en este punto cuando analicemos precisamente la actividad de Crescenzi como Superintendente, para subrayar lo parcial de algunas consideraciones vertidas por Tovar, por ejemplo al no indicar cómo el nombramiento de Crescenzi es único entre todos los demás aristócratas que ocuparon el puesto porque únicas eran sus cláusulas para intervenir así en las trazas como en los conciertos de las obras. Algo que el Rey y la Junta se encargarán de suprimir en los sucesivos nombramientos.

La publicación del testamento de Crescenzi nos informa puntualmente de las personas que lo acompañaban en el momento de su muerte: los criados Pedro Díaz, Juan María Forno y los hermanos Antonio y José de Pereda (ambos aprendices de pintor, también *criados* del marqués). Productiva fue también la visita de Tovar al Archivo Histórico Diocesano donde, entre los libros de la parroquia de San Martín, quedó consignada la muerte de “Juan Bautista Crescencio”. El registro no deja lugar a dudas y así lo transcribe Tovar en la nota al pie que precede a la noticia: Crescenzi muere “frontero del Noviciado de la Compañía” y fue enterrado “en el Carmen”¹⁵¹. Una noticia que confirma los datos ofrecidos en su testamento y que de nuevo ratifica lo extraordinariamente bien informado que desde Italia se encontraba Giovanni Baglione (*Vite*, 1642). Sin embargo, dejando al margen la información aportada por sus propios documentos, Tovar indica en el texto cómo Crescenzi “murió en Madrid el día 10 de marzo de 1635 y fue enterrado en la parroquia de San Martín próxima a la Casa del Tesoro donde al parecer vivió”¹⁵². Efectivamente la Casa del Tesoro, como el Alcázar madrileño,

¹⁵¹ TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 301 y n. 3, donde transcribe la información contenida en Archivo Diocesano de Madrid, Parroquia de San Martín. Libro de Difuntos, núm 3, f. 681v [actualmente digitalizado, imagen 1358]: “Sabado diez de marzo de 1635. Juan Bautista Crescencio Marques de la Torre, Cav[aller]o de la Orden de Santiago, murio este dia frontero del Noviciado de la Compañia. R[ecibi]ó los S[an]tos Sacramentos. Hizo testamento cerrado. Abriose ante la Justicia Hordinaria desta Villa por ante Nicolás Gómez, escribano del numero della. Testamentarios, el padre Fray Antonio Pérez, Prior del Carmen a quien hordenare 100 misas de alma y 100 desta m[aner]a. Enterrose en el Carmen. Dejo de fábrica 116 reales”.

¹⁵² *Ibidem*, p. 301. Circunstancia también advertida en BUSTAMANTE, Agustín, “El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia”, en *Anuario del Departamento de Hª y Tª del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, IV, 1992, pp. 161-215 (p. 193, n. 122).

pertenecía a la parroquia de San Martín que contaba entre sus feligreses con una mayoría de criados y servidores palatinos. Esta alusión a la Casa del Tesoro, residencia frecuente de muchos de los artistas y criados al servicio del Rey, es la primera mención que en los estudios de Crescenzi se realizaba sobre su posible vivienda, una investigación que hemos realizado con especial interés¹⁵³.

Los juicios vertidos por Tovar acerca de la poco holgada situación económica de Crescenzi también pueden matizarse: “Pero a pesar de tan alto sueldo [140 ducados mensuales] su economía no debió marchar bien, ya que se conservan varias cartas en las que pide y suplica el dinero retrasado e incluso solicita repetidamente que le prorrogue el sueldo que corresponde a sus labores en El Escorial después de cesar allí su intervención, privilegio que consigue al cabo de repetidas súplicas”¹⁵⁴. Crescenzi no fue el único en reclamar al rey su salario atrasado, una de las peticiones más frecuentes dados los habituales retrasos e impagos por parte de la hacienda real. Los expedientes personales de los trabajadores de las Obras Reales, incluso de ministros de alto rango (por ejemplo, el citado marqués de Torres), están repletos de incesantes súplicas al monarca para satisfacer los gajes o los sueldos prometidos que no sabemos si llegan a cobrar. Tampoco podemos afirmar con rotundidad que la situación económica de Crescenzi en España fuera claramente desahogada, pero veremos cómo con los mismos datos pueden hacerse aproximaciones más “equilibradas”¹⁵⁵.

Continúa Tovar analizando varios documentos para ponderar la significación de Crescenzi en las Obras Reales. El primero, indicado por Taylor y dado a conocer Llaguno, es su participación en las obras del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Para Tovar, la presencia de Crescenzi al lado de Juan Gómez de Mora ofreciendo su opinión sobre la continuación de las obras del Sitio Real no reviste mayor importancia que la gestión meramente administrativa del “representante de la Junta de Obras y Bosques, a la que pertenecía en calidad de Superintendente, de acompañante ilustre, pero sin alusión alguna a su intervención como arquitecto, ni participación alguna en el trazado propuesto, que corre enteramente a cargo del Maestro Mayor del Rey”. No olvidemos que la Superintendencia del panteón era un cargo ajeno por entero al control de la Junta de Obras y Bosques. La intervención de Crescenzi en una fecha tan temprana como 1622, al lado de la principal autoridad en materia arquitectónica en la corte, no podría revestir un carácter puramente administrativo sino verdaderamente eficaz que demuestra la confianza que el joven monarca Felipe IV depositaba en los conocimientos arquitectónicos de Crescenzi¹⁵⁶.

¹⁵³ *Vid. Infra.*

¹⁵⁴ TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 299.

¹⁵⁵ Remitimos a BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 182 y n. 41.

¹⁵⁶ Insistiremos más adelante en esta intervención, *vid.* TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 305, n. 21.

El siguiente documento aportado por Tovar es un dibujo firmado por Crescenzi, ya nombrado Superintendente de las Obras Reales, donde aprueba las nuevas medidas de seguridad que deben acometerse en los tejados de la plaza mayor de Madrid después del terrible incendio que arrasó buena parte de las construcciones, en 1632¹⁵⁷. En esta ocasión, Crescenzi podría actuar como representante de la Junta de Obras y Bosques y escribe las indicaciones de su propio puño y letra en aquellas trazas que finalmente decide escoger, confirmando de nuevo su capacidad de decisión y su competencia a la hora de acotar puntualmente y especificar los reparos necesarios en esta cuestión. Lógicamente Gómez de Mora y los arquitectos al servicio del monarca, deben asesorar a la Junta y suministrarles todo el material oportuno para el correcto control sobre las obras emprendidas, pero en este caso Crescenzi no se limita a dar su aprobación. Bajo su entera responsabilidad, escoge esta solución entre las varias trazas presentadas por Sardeneta. Con sus acotaciones y su firma, Crescenzi se hace responsable de aquella elegida (a título personal y como funcionario de Obras Reales). No se trata simplemente de comunicar estas trazas a los órganos competentes de la Villa para que las pongan en ejecución.

Por último, Tovar dedica un breve párrafo para señalar la actividad de Crescenzi en la construcción del palacio del Buen Retiro. Ésta queda “limitada” a la superintendencia, que según el análisis de la historiadora, equivale a la gestión y supervisión administrativa que el monarca le encargó por su condición como aristócrata. En este contexto, menciona las recientes investigaciones publicadas por Enriqueta Harris sobre la participación de Crescenzi en los paisajes italianos que decorarán el Palacio: “Dentro de esta tarea se incluye su labor de “comerciante” ocasional de cuadros”¹⁵⁸.

Tovar niega la participación de Crescenzi en la torre de la Parada, aventurada de manera hipotética por Taylor, empleando ahora argumentos que exceden lo documental para insistir en el carácter netamente español de la tipología esencial de este pabellón de caza, remodelado por Gómez de Mora. Los mismos argumentos serán esgrimidos para su posible intervención como autor de la Cárcel de Corte y del panteón escurialense. Concluye Tovar indicando como, ante sus contemporáneos, Crescenzi fue el único responsable de las obras del panteón ya que “se entregó a ella posiblemente con gran dedicación y ello sin duda le aportó prestigio y dinero, al mismo tiempo que su nombre quedaba vinculado a la obra como artífice sobresaliente”¹⁵⁹. Para Tovar, el encargo a Crescenzi del panteón “parece más bien una

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 305-306, y n. 22. El dibujo citado en AV, ASA, 1-163-11, *vid. Infra*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 311.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 306.

especial concesión del Rey hacia un hermano de un Cardenal romano que ha venido a España en busca de trabajo, que la solicitud de un arquitecto romano para dar solución original a una obra representativa de la monarquía española, porque si así fuera, al menos alguna de las obras emprendidas por los monarcas Felipe III y Felipe IV, y que en el plano de lo urbano, de lo religioso o de lo civil fueron bastantes, se le hubiesen directamente confiado”. Las investigaciones actuales han confirmado la participación de Crescenzi en tres de las obras más importantes que ejecutaron los monarcas españoles a comienzos del siglo XVII: el panteón escorialense, la fachada del Alcázar de Madrid y el palacio del Buen Retiro. Unas obras, por cierto, en la que es notoria y muy significativa la ausencia precisamente de Juan Gómez de Mora, demostrando la predilección del monarca por la personalidad de Crescenzi.

No todo será negativo en el juicio de Tovar sobre la actividad de Crescenzi, y así reconoce la influencia italiana que contribuyó a introducir en la corte madrileña: “Su figura de gran cortesano, refinado y culto, ennoblecido y favorecido con numerosos favores, se acomodó y tal vez incluso se identificó con nuestro ambiente, al mismo tiempo que el influjo de la cultura italiana también pudo hallar una vía positiva de penetración a través de su personalidad, como la hubo a través de otra serie de visitantes ilustres y de los propios nobles españoles que en esa misma época cumplieron misiones diplomáticas en varias ciudades de Italia. La arquitectura española sin embargo, había emprendido un camino antes de la llegada de Crescenzi a España, y el criterio que guió a Juan Gómez de Mora y a su equipo para formularla, tiene sus raíces en la gran renovación originada tras la llegada a España de Juan Bautista de Toledo”¹⁶⁰.

En lugar de comparar a Crescenzi con Lebrun o el conde de Burlington, como hacía Taylor, Tovar busca un compatriota más próximo en el tiempo como es el italiano Patricio Caxesi o Cajés, cuya actividad como pintor de Felipe II no le impidió actuar como intermediario en la compraventa de piezas artísticas entre España e Italia y dedicarse especialmente a la traza de retablos y de singulares proyectos arquitectónicos¹⁶¹. La figura de Cajés tiene muchos puntos de contacto con Crescenzi, si bien un elemento absolutamente diferenciador: la nobleza. Su condición como artista, vetaría en España cualquier tipo de aspiración para acceder a los puestos de responsabilidad que obtuvo Crescenzi. Otra diferencia muy sustancial es que Crescenzi, además de pintor, arquitecto, marchante y mecenas, se convierte en árbitro del gusto gracias precisamente a su autoridad y cercanía al monarca y a los círculos de poder.

El análisis que Tovar realiza sobre el perfil profesional de Crescenzi está orientado, no tanto a fomentar el conocimiento y su significación en las obras reales, sino a mantener y consolidar el prestigio de Juan Gómez de Mora en las mismas, como si un mejor y más

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 314.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 315-316.

ajustado conocimiento sobre Crescenzi pudiera provocar el desprestigio del Maestro Mayor de Obras Reales. De hecho, buena parte del artículo está dedicado a la defensa de la profesionalidad e importancia del arquitecto: “Las acusaciones hechas a Juan Gómez de Mora a propósito de Crescencio, hemos de decir también que nos parecen inaceptables. Hasta la muerte de Felipe III, Gómez de Mora tuvo el apoyo total del rey, del municipio y de la nobleza. El giro político y administrativo del Conde Duque de Olivares dio lugar a un nuevo contexto, que tuvo todo tipo de repercusiones de las que no se libró el mismo Maestro Mayor del Rey, que no obstante siguió bien protegido por Felipe IV y por el Consejo de la villa que continuarán solicitando intensamente su presencia en toda la actividad constructiva”¹⁶².

Blanco Mozo y Blasco Esquivias han demostrado cómo Gómez de Mora nunca perdió sus títulos oficiales, y por tanto el Rey continuó dispensándole siempre sus honorarios incluso durante el “destierro forzoso” en Murcia sufrido tras el incidente del Tiziano, que analizaremos. Pero la autoridad y la hegemonía que Gómez de Mora ejerció durante los primeros años de su nombramiento como Maestro Mayor se vio truncada por la entrada en escena precisamente de Crescenzi, desde el mismísimo reinado de Felipe III y su participación en el panteón y la fachada del Alcázar. Como hemos visto, no hay mejor prueba de ello que la propia ausencia de Gómez de Mora en los proyectos del palacio del Buen Retiro. Veremos cómo también en la construcción de la Cárcel de Corte existirá por parte de las autoridades de la Villa de Madrid, afines a Crescenzi, una voluntad de mantener al margen a Gómez de Mora. En este sentido, algunos años más tarde Tovar modificará su juicio para concluir cómo: “El Conde Duque formará su equipo artístico también, y Juan Gómez de Mora, de la otra generación, no entra en su esquema. No le impulsa, no cuenta con él, más que para aquello, que de manera imprescindible, no puede ni debe anularlo”¹⁶³.

En este artículo Virginia Tovar retoma las envidias profesionales que Llaguno, Kubler o Taylor habían observado entre Gómez de Mora y Crescenzi: “El distanciamiento entre Gómez de Mora y Crescencio, si existió en algún momento, fue sin duda provocado por el italiano, que vio pasar delante de sus ojos numerosos proyectos de obras sin que le fuera adjudicada ninguna, con excepción del Panteón y de algunos asesoramientos y consultas propias a su mencionada tarea de Superintendente”. Y continua: “Su posición [aquella de Gómez de Mora] fue en todo momento la de ser más envidiado que envidioso. Tuvo enemigos, lógicamente, que intentaron enturbiar su imagen. Fue Crescencio quien denunció a Gómez de Mora de haber sustraído una pintura de Ticiano de las Colecciones Reales y haberla sustituido por una copia con objeto de regalar el original al abogado Lorenzo Ramírez de Prado”¹⁶⁴. Aparece aquí otro de los equívocos más habituales en la historiografía de

¹⁶² *Ibidem*, p. 312.

¹⁶³ TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, p. 118. Efectivamente el fuerte vínculo que unía a Gómez de Mora con la familia del duque de Lerma influiría en su paulatino apartamiento de la corte.

¹⁶⁴ TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 312.

Crescenzi, perpetuado desde la publicación del documento donde se recogía esta noticia por parte de Azcárate. La arbitraria redacción del documento, donde parecen bailar las fechas con los marquesados, provocó la confusión entre el marqués de la Torre y el marqués de Torres, siendo éste último el verdadero ejecutor de las órdenes de Felipe IV en relación con el escándalo del Tiziano que le costará a Gómez de Mora el destierro murciano¹⁶⁵.

Esta animadversión y enemistad entre Crescenzi y Gómez de Mora parece que se acrecienta y endurece, conforme se suceden las publicaciones de la prof. Tovar, contrarias a la profesionalidad de Crescenzi: “Nunca Crescencio llegó a estar satisfecho con la generosa actitud del Monarca, y pidió más y más, queriendo escalar posiblemente unas cuotas en el mundo de la arquitectura, que no permitió posiblemente Felipe IV. Será enemigo de Juan Gómez de Mora y no por otra razón, que la de no haber podido arrebatarse el título de Maestro Mayor, mantenido por la ineludible estimación de Felipe IV”¹⁶⁶.

Una de las publicaciones más críticas con respecto a la actuación del marqués de la Torre, siempre en detrimento de la profesionalidad, honestidad y bondad de Juan Gómez de Mora, es el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid en 1986. Posiblemente aquí no solamente tenga en cuenta el artículo de Taylor (1979), sino quizá la lectura del libro de Brown y Elliot sobre la construcción del palacio del Buen Retiro (1980): “Un punto que consideramos de interés es el de la relación de Juan Gómez de Mora y Juan Bautista Crescencio, el papel que el italiano desempeñó en la arquitectura madrileña, y sobre todo la descalificación totalmente gratuita que se ha hecho de Juan Gómez de Mora a costa de querer revalorizar la figura de Crescencio. Sentimos que en este juego de palabras vanas, de conjeturas poco ciertas, haya en el fondo también, en primer lugar, una soterrana descalificación del arte hispánico de aquella etapa; que otros investigadores prestigiosos se empeñen en juzgar el arte español del siglo XVII por el termómetro del arte italiano; [...] Como ya demostramos ¿no fue Crescencio un hombre obsesionado por el dinero? El Rey le concedió un sueldo singular y sin embargo se valió de mil excusas para aumentarlo y mantenerlo, a pesar de que su proyección en la obra se dio por acabada [...] ¿Qué tipo de fama podía robar a Crescencio Juan Gómez de Mora cuando en el año 1620, en que se traza el Panteón, se le habían encomendado todas las obras de importancia emprendidas por la Corona y por el Ayuntamiento? ¿No sería todo lo contrario? El italiano llegó a España con ánimo de convertirse en arquitecto único y brillante. Se encontró con un poderoso rival que no pudo entorpecer ni postergar”¹⁶⁷. Y concluye la historiadora lanzando un reto: “En este concierto de

¹⁶⁵ AZCÁRATE, José María (1962), *op. cit.*, p. 534. La información aportada se localiza en AGS, CySR, leg. 342, f. 15. El equívoco fue observado primeramente por BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 193, n. 122, y convenientemente aclarado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 186-192, *vid. Infra*.

¹⁶⁶ TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, p. 118. En este bando enemigo se encontrará también Alonso Carbonel.

¹⁶⁷ TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, pp. 28-29 [texto fragmentado].

absurdos sólo quisiéramos hacer seriamente una pregunta, ¿qué edificio fue realizado en España por Crescenzi? Nosotros no conocemos ninguno. Sus intervenciones son parciales, y dentro de la parcialidad, nada significativas”¹⁶⁸. Aunque no podamos estar de acuerdo con las afirmaciones vertidas por Tovar, ni con la metodología adoptada para investigar la actividad de Crescenzi, no queremos dejar de considerar la importancia de sus estudios sobre la arquitectura del barroco madrileño, incluso sobre Crescenzi, ofreciendo una ingente masa documental inédita hasta la fecha como punto de partida para el análisis de su personalidad.

La opinión de Taylor y Tovar en relación con Crescenzi estaba muy clara y sus argumentos a favor o en contra de la *significación* de su actividad en España habían quedado perfectamente expuestos. Muy pronto los historiadores (españoles e italianos) empezaron a tomar partido. En los años 80, el italiano Luigi Spezzaferro realizó dos importantes contribuciones para avanzar en el estudio de Crescenzi. Spezzaferro fue el responsable de redactar la biografía de Crescenzi publicada en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, en 1984¹⁶⁹. Esta biografía, inserta en un proyecto tan importante como el *Dizionario Biografico*, resultó fundamental para ampliar el conocimiento que se tenía en Italia sobre la actividad artística de Crescenzi en la corte española, limitada hasta entonces a su polémica personalidad como pintor de bodegones.

Spezzaferro recogió las fuentes y estudios españoles para completar su perfil sobre Crescenzi, descubriendo su polémica actividad como arquitecto en la corte. Al sobrevalorar las fuentes documentales por encima de cualquier otra herramienta para la investigación, Spezzaferro ofrece una visión parcial y sesgada de la actividad de Crescenzi. Influido además por la historiografía española que mayoritariamente consideraba a Crescenzi un advenedizo ante la falta de pruebas documentales capaces de avalar su actividad, Spezzaferro insiste en la falta de datos concretos sobre las obras y cargos atribuidos por Baglione durante su etapa como *soprintendente* en Roma, contribuyendo a desacreditar su importancia.

Con estos mimbres, perfilará su visión sobre Crescenzi en un artículo sucesivo, publicado en 1985¹⁷⁰. Como sugiere el título “*Un imprenditore del primo Seicento*”, Spezzaferro considera a Crescenzi como un moderno empresario, el necesario eslabón entre artistas y comitentes que obtiene beneficios económicos gracias a sus labores de gestión. Para

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 29. Las opiniones de Tovar sobre la profesionalidad de Crescenzi se mantendrán férreas en el tiempo. Su presencia es anulada al tratar, por ejemplo, sobre la influencia de lo escurialense en la arquitectura madrileña, donde cita la poética descripción de Carducho de las trazas del panteón realizadas por Crescenzi, pero atribuidas a Gómez de Mora, *vid.* TOVAR, Virginia, “Lo escurialense en la arquitectura madrileña del siglo XVII”, en *El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, actas del Simposium (noviembre 2002), Sevilla, 2002, p. 294.

¹⁶⁹ SPEZZAFERRO, Luigi, voz “Crescenzi, Giovanni Battista”, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXX, Roma, 1984, pp. 636-641, [\(http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-crescenzi_\(Dizionario-Biografico\)\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-crescenzi_(Dizionario-Biografico)) (f.u.c. 19/9/2015).

¹⁷⁰ SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, pp. 50-73.

llegar a esta conclusión, Spezzaferro analiza la documentación que verifica la presencia de Crescenzi al frente de un equipo de pintores encargados de decorar algunas estancias del Palazzo Vaticano, aportando por otra parte nueva documentación sobre las actividades del marqués de la Torre. Aunque no compartamos las conclusiones de Spezzaferro, su interés por la actividad de Crescenzi abrió nuevos horizontes para la investigación y el debate sobre su personalidad, superando los límites que había impuesto el estudio en exclusiva de su actividad como pintor. Con su interés por la historiografía española, Spezzaferro fue uno de los primeros historiadores italianos en comprender la importancia del estudio conjunto de la actividad italiana y española de Crescenzi, entendiendo ambas etapas como un todo indivisible.

Si analizamos la bibliografía española más reciente para la investigación sobre Crescenzi, aquella publicada desde 1990, comprobamos cómo progresivamente se puede apreciar un cambio de tendencia, más conciliador en relación con “el caso Crescenzi”. Desde el campo de la arquitectura, y también desde la pintura y el coleccionismo, los historiadores se encontraban con la presencia del marqués de la Torre al estudiar aspectos más desconocidos del arte cortesano, como el mecenazgo, o al profundizar en artistas hasta el momento poco conocidos, como Alonso Carbonel o Juan Fernández el Labrador. La aparición de nuevos documentos permitieron conocer mayores datos acerca del nivel de vida y las inquietudes de Crescenzi, especialmente los parciales datos de los bienes objeto de almoneda publicados por Jordan y analizados por Cherry o Blanco Mozo, como veremos. También sobre su participación en la fachada del Alcázar de Madrid, como comprobó Fernando Marías en 1990, publicando un valiosísimo testimonio de la participación de Crescenzi en la ejecución de un modelo para su fachada.

El mejor conocimiento de la arquitectura y los arquitectos cortesanos del siglo XVII y cómo la arquitectura madrileña evoluciona lentamente hacia un mayor sentido del ornato y la plasticidad, llevarán a situar la llegada a España de Crescenzi, y su traza para el panteón, como el punto de partida del cambio de rumbo. El nuevo punto de vista que Agustín Bustamante arrojó sobre Crescenzi, tras su magnífica revisión del proceso constructivo del panteón escorialense, y plasmado también en *El Siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, contribuyó a redefinir y contextualizar la actividad de Crescenzi con nuevos argumentos y enfoques¹⁷¹.

En la última década, han sido muy significativas las aportaciones para el estudio de Crescenzi, dando a conocer nuevas intervenciones para contribuir a definir con mayor nitidez su perfil artístico. Un caso destacado es su participación en la decoración y la traza del retablo para la capilla funeraria de D. Francisco de Tejada y Hermosa, amigo y aliado en la corte,

¹⁷¹ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.* e Idem (2007), *op. cit.*, pp. 544-545 y 548.

analizada por Ángel Aterido¹⁷². Sin duda, una de las últimas investigaciones imprescindibles fue realizada por Juan Luis Blanco Mozo de manera indirecta, en su magnífica tesis doctoral sobre el arquitecto Alonso Carbonel¹⁷³. La protección que Crescenzi dispensó a Carbonel desde su entrada en las Obras Reales en 1627 como Aparejador del panteón escurialense, y su trabajo constante al lado de Crescenzi en todos los proyectos que éste emprendía, principalmente en la continuación de la fábrica del panteón y en el palacio del Buen Retiro, despertaron el interés de Blanco Mozo por la figura del marqués de la Torre: “Esta relación con Crescenzi pronto iba a materializarse en una fructífera colaboración que se dejaría sentir en las fábricas más importantes del rey. Carbonel pondría su traza a disposición del gusto refinado del italiano, cada vez más influyente a ojos de Felipe IV y de Olivares. De esta manera ha de ser entendida esta suerte de asociación de la que saldría más beneficiado el aparejador, persona por lo demás pragmática y eficiente, buen servido, que supo desenvolverse con gran propiedad en un contexto cada vez más deprimido por las necesidades de la Monarquía”¹⁷⁴.

Como veremos, Crescenzi encontró en Carbonel una figura semejante al arquitecto Niccolò Sebregondi, el brazo ejecutor que nunca pudo hallar en Juan Gómez de Mora. La praxis arquitectónica de Crescenzi, basada principalmente en el dibujo y la ejecución de la traza e idea general de la fábrica, necesita forzosamente de la colaboración de un arquitecto experimentado, de un maestro de obras que tenga los conocimientos técnicos oportunos para poder elaborar las trazas más complejas, los planos parciales y concretos capaces de materializar sus ideas. Desgraciadamente no hemos encontrado en los archivos todavía ninguna traza o dibujo que podamos atribuir con seguridad absoluta a Crescenzi, pero sin duda éstas debían ser tan espléndidas y evocadoras en su apariencia, como poco prácticas en su traducción práctica, técnica y matemática, tal y como denunciaba fray Lorenzo de San Nicolás.

Como puede observarse a lo largo de esta tesis doctoral, la consulta del reciente estudio de Beatriz Blasco Esquivias titulado *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias* (Madrid, 2013), ha contribuido a fijar unos conocimientos que generosamente la Prof. Blasco lleva varios años intentando transmitirnos con sus enseñanzas. Su investigación sobre la figura del arquitecto en la España del siglo XVII, con la

¹⁷² Vid. ATERIDO, Ángel, “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”, en *Archivo Español de Arte*, LXX, nº 279, 1997, pp. 271-284 (especialmente pp. 273-276): “Su elección para hacerse cargo de la Capilla Tejada trae nuevamente a colación su supuesta actividad constructora, presumida tradicionalmente en obras como el Panteón de El Escorial, cuyo grado de intervención es hoy ampliamente contestado. Cuando menos, creo que se le debe sospechar un mínimo conocimiento de la proyectiva arquitectónica, dado que se le encomiendan retablos y edificio”.

¹⁷³ Su tesis doctoral, dirigida por Fernando Marías, fue leída en 2003 y publicada en 2007, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 392.

introducción de la figura del arquitecto tracista de la mano de Crescenzi, supone un punto fundamental de partida para el estudio y contextualización de la actividad cortesana del marqués de la Torre¹⁷⁵.

Por último, queremos concluir citando dos estudios fundamentales para comprender la personalidad de Crescenzi, ambos realizados por dos historiadores italianos: el Dr. Marco Pupillo y la Dra. Marieke von Bernstorff. En 1996, el Dr. Marco Pupillo realizó su tesis doctoral sobre los intereses artísticos de la familia Crescenzi, concediendo un especial protagonismo a la singular actividad de Giovanni Battista¹⁷⁶. Las investigaciones de Pupillo continúan siendo imprescindibles para profundizar en el conocimiento de Crescenzi y constituyen un punto ineludible de partida. Pupillo publicó además una nutrida e importante documentación, hasta el momento inédita, sobre la actividad artística de Crescenzi, permitiendo constatar su participación en las fábricas que las fuentes literarias le atribuyen y en otras de las que no se tenía noticia (como veremos al hablar del Tesoro de San Gennaro, en la catedral de Nápoles). Por otro lado, la tesis de Pupillo ofrece una mirada mucho más amplia de aquella planteada por Spezzaferro, enriquecida por las noticias puntuales que sobre la actividad de Crescenzi ofrecían historiadores de manera tangencial en sus propias investigaciones. Aunque Pupillo reconoce no haber podido profundizar en la actividad española de Crescenzi, fue capaz de intuir la absoluta continuidad entre ambas etapas y recoger algunos de los artículos más relevantes para el estudio de Crescenzi en España, como las *Papeletas* de Bustamante.

Por su parte, la Dra. Marieke von Bernstorff, ha centrado su investigación en el análisis de la actividad de Crescenzi como ejemplo del diletante, una hipótesis que explicaría la dificultad para definir documentalmente su actividad artística y su relación con sus propios protectores y “discípulos”. Además, ha profundizado especialmente en la importante labor de mecenazgo que Crescenzi realiza con el joven pintor Bartolomeo Cavarozzi, un patrón de conducta que reproduce en España con la protección dispensada a Antonio de Pereda¹⁷⁷.

¹⁷⁵ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.* En relación con Crescenzi, especialmente pp. 157-174.

¹⁷⁶ Aunque Pupillo ha publicado, de manera aislada, algunos capítulos en relación con Crescenzi, su tesis doctoral permanece inédita y puede consultarse en el depósito de tesis de la *Biblioteca Nazionale Centrale* en Roma, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*

¹⁷⁷ BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*

PARTE PRIMERA

GIOVANNI BATTISTA CRESCENZI: ETAPA ITALIANA (1577-1617)

El estudio de la actividad desarrollada en Italia por Giovanni Battista Crescenzi ha sido uno de los objetivos fundamentales de nuestra tesis doctoral. Investigar exhaustivamente los primeros años de Crescenzi en Italia resulta imprescindible y no sólo para ampliar los conocimientos sobre su formación en materia artística y sus primeros años de actividad al servicio de Paolo V, hasta su traslado a España en 1617. Profundizar en estos cuarenta primeros años de actividad profesional nos ayuda a comprender mejor las claves del trabajo desarrollado por Crescenzi para los monarcas españoles, constatando cómo repetirá buena parte de los esquemas aprendidos durante sus primeros años en Italia a lo largo de su etapa en la corte.

Capítulo I.

Primera actividad en la Roma de Paulo V: De la primera formación artística a su actividad como *Soprintendente delle Fabbriche Paoline* (1577-1605)

1. El contexto familiar: Virgilio Crescenzi y la congregación del Oratorio.

Giovanni Battista Crescenzi fue el sexto hijo del matrimonio entre Virgilio Crescenzi y Costanza del Drago, ambos miembros de importantes familias cuyos orígenes se remontan al Imperio romano. Las fuentes históricas indican que el esplendor de los Crescenzi fue notorio en la época medieval, en torno al siglo X, si bien su influencia y poderío económico había mermado considerablemente a finales del siglo XVI¹⁷⁸.

Virgilio Crescenzi, padre de Giovanni Battista, era el cabeza de familia de la rama Crescenzi que habitaba en Piazza Rotonda¹⁷⁹. Fue un personaje relevante en la sociedad romana de finales del siglo XVI, ostentando diversos cargos en la administración capitolina. A partir de 1570 fue nombrado en varias ocasiones *Caporione* y *Conservatore della camera capitolina*, asistiendo en calidad de *Deputato del Popolo* (entre 1570 y 1577) a varias de las

¹⁷⁸ Acerca de los orígenes de la familia Crescenzi, *vid.* AMAYDEN, Teodoro (Dirk van Ameyden, 1586-1656), *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, vol. 1, Roma, Arnaldo Forni, 1979; SABATINI, Francesco, *La famiglia e le torri dei Crescenzi (castello alla Mole Adriana, torre del Ponte di S. Pietro, torre in Parione, torre alle terme di Alessandro Severo, torre al Palazzo Giustiniani, torre presso Ponte Rotto detta del Monzone)*, Roma, Tipografia Poliglotta, 1908, y CECCHELI, Carlo, *I Crescenzi, I Savelli, I Salvi*, Colecc, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1942, pp. 5-22. Estos estudios analizan la evolución del apellido Crescenzi desde su posible origen romano hasta la época medieval, sin entrar a valorar los avatares de la familia en el siglo XVII.

¹⁷⁹ Sobre Virgilio Crescenzi *vid.* SPEZZAFERRO, Luigi (1984), *op. cit.*, p. 636 y especialmente PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, cap. I. A comienzos del siglo XVII, existían en Roma dos familias Crescenzi emparentadas lejanamente: aquella capitaneada por Virgilio que habitaba en Piazza Rotonda, y otra cuyo “patriarca” era Ottaviano Crescenzi. Estos últimos, vivían en un palacio cercano al seminario de los jesuitas en Roma, *vid.* AZZARO, Bartolomeo, *Il palazzo Serlupi Crescenzi nell’opera di Giacomo della Porta*, Roma, 1999.

sesiones de la *Congregazione per le acque e strade*, presididas por los cardenales Giovanni Ricci da Montepulciano y Flavio Orsini¹⁸⁰.

Al margen de su actividad en la administración pública, existen dos aspectos de la personalidad de Virgilio especialmente determinantes en la educación y formación de sus hijos: su profunda religiosidad y su afición por el Arte. Como otros patricios romanos, Virgilio Crescenzi era miembro de varias hermandades, o *arciconfraternità*, de carácter piadoso. Esta era una práctica habitual de la aristocracia que no siempre implica un verdadero sentimiento religioso en el noble practicante. Sin embargo, la profusión e intensidad de dichas prácticas y su estrecha vinculación con los nuevos movimientos espirituales defensores de la Contrarreforma (los oratorianos y los camilianos), convierten la espiritualidad de Virgilio Crescenzi en algo excepcional.

En concreto, Virgilio era miembro de tres importantes hermandades: la *Confraternità de SS. Salvatore*, con sede en el Hospital de San Giovanni Laterano; la *Arciconfraternità del SS. Crocifisso*, en la iglesia de San Marcello¹⁸¹; y la *Confraternità del Ospedale de San Giacomo*, donde entró en contacto con San Camilo de Lellis, fundador de los ministros de los enfermos, *vulgo* camilianos o camilos¹⁸². La protección que Virgilio dispensó al futuro San Camilo fue fundamental durante sus primeros años en Roma. Entre 1582 y 1584, Camilo de Lellis vivió en el palacio Crescenzi *alla Rotonda*, compartiendo la educación de los hijos menores de Virgilio¹⁸³. Según revelan las fuentes, Virgilio Crescenzi impulsó su actividad

¹⁸⁰ La *Congregazione per le acque e strade* estaba compuesta por seis cardenales y un número variable de *nobili* pertenecientes al gobierno capitolino (*Caporioni* o *Deputati*), pudiendo asistir también a las reuniones los arquitectos, ingenieros y peritos (*maestri delle strade*), si la ocasión lo requería. Esta *Congregazione* velaba por el buen ornato y mantenimiento de las calles y construcciones de la ciudad, se ocupaba de la gestión de los residuos generados, controlaba las obras y el mantenimiento de los acueductos, una de las principales preocupaciones de los ingenieros romanos del siglo XVI y XVII, debido a las frecuentes crecidas del río *Tevere*. Como *Deputato*, Virgilio participó en las sesiones del 27 de enero, 14 y 19 de abril, 1 y 26 de septiembre y 10 de noviembre de 1570; el 8 de agosto de 1572; el 27 de enero, 13 de abril, 1 de junio, 23 de octubre y 23 de diciembre de 1573; y por último, el 9 de marzo de 1574. En calidad de *Conservatore*, participó en una única sesión, el 13 de diciembre de 1577. La transcripción de estos documentos, con el contenido de las distintas sesiones y los participantes en GENOVESE, Carmen y SINISI, Daniela, “*Pro Ornatu et publica utilitate*”. *L’attività della Congregazione Cardinalizia “super viis” pontibus et fontibus nella Roma di fine ‘500*, Roma, Gangemi Editore, 2010, pp. 32-84.

¹⁸¹ Vid. DELUMEAU, Jean, “Une confrérie romane au XVI siècle: L’Arciconfraternita del SS.mo Crocifisso in S. Marcello”, en *Melanges d’archéologie et d’histoire*, vol. 63, 1951, pp. 281-306, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-4874_1951_num_63_1_7368] (f.u.c.19/9/2015) y HENNEBEGGER, Josephine, *L’Oratorio dell’Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso*, Roma, Bulzoni, 1974. Entre 1577 y 1580, tanto Virgilio como Ottaviano Crescenzi ocuparán cargos importantes dentro de la organización. Otros miembros relevantes fueron los Rucellai y los Mattei, así como Tommaso dei Cavaliere, hermano del músico Emilio dei Cavaliere quien trabajó para el Granduca de Toscana y de cuya actividad nos ocuparemos más adelante.

¹⁸² Sobre la espiritualidad de San Camilo y su vida en Roma, vid. VANTI, Mario, *San Camillo de Lellis e i suoi Ministri degli infermi*, Roma, Coletti, 1958 (1938) e Idem, *San Giacomo dell’Incurabili di Roma nel Cinquecento-dalle Compagnie del Divin Amore a S. Camillo de Lellis*, Roma, 1991 (1938).

¹⁸³ Según el testimonio de Giacomo Crescenzi, uno de los hermanos mayores de Giovanni Battista, Camilo de Lellis asistió a clases de latín junto a los hijos de Virgilio: “*se ben’era huomo di molta età et barbato, pigliava il latino con noi come se fosse stato un putto*”, vid. GRELLE, Anna, “I Crescenzi e l’Accademia di Via San Eustachio”, en *Commentari*, anno XII, n° 2, 1961, pp. 120-138 (p. 123). Debido a la avanzada edad de Camilo, Grelle supone que podría haber impartido dichas lecciones en lugar de recibirlas.

evangelizadora al favorecer sus primeros contactos con altos miembros de la Curia¹⁸⁴. Como muestra de agradecimiento, Camilo de Lellis fue uno de los oficiantes en los funerales por la muerte de Virgilio¹⁸⁵. Y todavía en 1614, con motivo del fallecimiento de Lellis, Giovanni Battista Crescenzi costearía la realización de su máscara funeraria¹⁸⁶.

Los hijos de Virgilio Crescenzi, heredaron la espiritualidad de su progenitor y mantuvieron su participación en estas hermandades. Giovanni Battista Crescenzi participó activamente en la *Confraternità del SS. Crocifisso*, además de vincularse a la de *SS. Salvatore*, donde llegaría a ser *Camerario* en 1616¹⁸⁷. Sin embargo, sus vínculos más estrechos los tejió en la *Confraternità della Santissima Trinità dei Pellegrini*, vinculada al Oratorio y fundada por el propio San Felipe Neri¹⁸⁸. Al margen del sentido religioso, estas congregaciones constituían un marco perfecto para establecer y fortalecer las relaciones sociales entre las familias de abolengo. Como ocurre en el caso del Oratorio, no es extraño que las primeras intervenciones de Crescenzi en el mundo artístico se produzcan de la mano de familias vinculadas a este contexto, como los Rucellai o los Mattei¹⁸⁹. En ambos sentidos, personal y espiritual, la mayor influencia para la familia Crescenzi fue su relación con los oratorianos, a partir de la amistad de Virgilio con San Felipe Neri (Florencia, 1515 - Roma, 1595)¹⁹⁰.

¹⁸⁴ Un buen testimonio de la protección de Virgilio a favor de San Camilo queda recogida en las vidas de San Camilo de Lellis escritas por Sanzio Ciccattelli y recopiladas por el Padre Nicolás García: “Habló después al Cardenal [Vicente Lauro] el dicho Virgilio Crescenzo, y le enteró perfectamente de la singular bondad de Camilo, de su fervoroso empleo en la asistencia a los enfermos más desvalidos, assi en los Hospitales como en las Cárceles, y casas particulares [...] y que esto lo sabía por ser los dos hijos espirituales de San Phelipe Neri”, *vid. CICCATELLI, Sanzio, Idea de bien obrar; escuela de perfección y muestra del poder divino, descifrado en la exemplarissima vida, heroycas virtudes y portentosos milagros del Beato padre Camilo de Lelis, y de nuevo traducido, ordenado y añadido por el P. Nicolás García*, en Madrid, imprenta de Juan Muñoz, 1743 (Madrid, 1653), p. 79.

¹⁸⁵ Así lo cuenta el padre Pantaleone Dolera en *Vita del Beato Camillo de Lellis [...] rivista e accresciuta dal P. Pantaleone Dolera*, Roma y Milano, 1742, p. 191: “[Virgilio Crescenzi] *Patrizio romano, gentiluomo di rara bontà, e padre del Cardinal Crescenzo. Assistevano i nostri religiosi, e vi si trovava parimente ad assisterlo il medesimo Santo*”.

¹⁸⁶ GRELLE, Anna (1960), *op. cit.*, p.

¹⁸⁷ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, cap. I.

¹⁸⁸ *Ibidem*. Antes de trasladarse a España, Crescenzi inscribió a su primogénito Virgilio en la *Confraternità della Santissima Trinità dei Pellegrini*, siguiendo una costumbre habitual en la época, *vid. PUPILLO, Marco, La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Roma, Fondazione Marco Besso, 2001, p. 60, n. 194, 195, y p. 90.

¹⁸⁹ También los artistas se beneficiaban del contacto con las hermandades, consiguiendo encargos exclusivos aprovechando su pertenencia al grupo, o gracias la protección que les dispensaba algún miembro influyente. Asimismo, eran un contexto ideal para su propia promoción, pudiendo conseguir fácilmente nuevos encargos y potenciales clientes. De hecho, la hermandad del *Santissimo Crocifisso* encargó a Cristoforo Roncalli una serie de cuadros en 1583 y 1584, posiblemente gracias a la influencia de Virgilio Crescenzi, *vid. PUPILLO, Marco (1996), op. cit.*

¹⁹⁰ La relación entre los Crescenzi y los padres del Oratorio ha sido analizada en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, cap. I. También imprescindible resulta STRINATI, Carlo (dir.) *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, cat. exp. (Roma, 1995), Roma, 1995 y por último BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 15-21.

Virgilio y su esposa Costanza se encuentran entre los primeros “adeptos” del Oratorio, una nueva congregación surgida al calor de la Contrarreforma, fundada por Neri en la ciudad de Roma¹⁹¹. Virgilio fue uno de los primeros en asistir a sus reuniones y Costanza tuvo a San Felipe como confesor durante años. Los oratorianos podían disponer de la *vigna* que los Crescenzi poseían en las inmediaciones de Porta San Sebastiano para realizar una de las paradas previstas en la peregrinación conocida como la visita de las Siete iglesias, una de las prácticas devocionales más conocidas entre los miembros del Oratorio¹⁹².

Los hijos del matrimonio Crescenzi se involucraron muy pronto en las prácticas de la congregación, más allá de las meras apariencias. La influencia de Neri fue determinante para la orientación hacia la carrera eclesiástica de cuatro de los seis hijos del matrimonio Crescenzi, aunque solo uno de los hermanos intentó profesar como Oratoriano, sin que llegara a concluir el noviciado¹⁹³. También Giovanni Battista, según su testimonio, quiso seguir los pasos de sus hermanos mayores y profesar como religioso en un convento dominico. Pero fue disuadido por el propio San Felipe, quien le hizo entender la conveniencia de contraer matrimonio para garantizar la continuidad del *cassato*¹⁹⁴. Finalmente Crescenzi contrajo matrimonio con Anna Massimo: un enlace a través del cual quedaron vinculadas dos de las principales familias adeptas al Oratorio, los Crescenzi y los Massimi.

¹⁹¹ Acerca de los orígenes del Oratorio y la personalidad de San Filippo Neri, *vid.* GASBARRI, Carlo, *L'oratorio romano dal Cinquecento al Novecento*, Roma, 1962.

¹⁹² *Vid.* INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello, *Il primo processo per San Filippo Neri nel Codice Vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'archivio dell'oratorio di Roma*, Città del Vaticano, 1957-1960, vol. III, p. 390, n. 2395 (testimonio del obispo de Cavaillon, Giovanni Francesco Bordini). Esta singular peregrinación fue instaurada por San Felipe Neri a imitación del recorrido por las basílicas romanas que los peregrinos realizaban durante el Jubileo. Era costumbre que la Visita concluyera disfrutando de un refrigerio en alguna de las villas situadas en la periferia, propiedad de los simpatizantes de Neri. Además de la *vigna* Crescenzi, solían utilizar los terrenos de la villa Massimo en San Stefano Rotondo o la villa Mattei en el Monte Celio. El *Archivio dell'Oratorio Romano* (en adelante AOR) conserva un lienzo anónimo, ejecutado a comienzos del siglo XVIII, donde se muestra el refrigerio ofrecido en una de las paradas en la villa Mattei, *vid.* BARCHIESI, S., “La refezione alla Villa Mattei durante la Visita delle sette chiese”, en SRINATI, Carlo (dir.) (1995), *op. cit.*, ficha catálogo n° 34, pp. 480-481.

¹⁹³ GASBARRI, Carlo (1962), *op. cit.*, p. 160, recoge entre los miembros del Oratorio a Angelo Crescenzi “*chierico. lasciò la congregazione l'anno dopo. accolto 12.XI [1597]*”, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 45 y ss.

¹⁹⁴ Este testimonio queda recogido en el proceso de beatificación de Neri, cuyas actas fueron transcritas y publicadas en INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello (1957-1960), *op. cit.*, vol. IV, pp. 52-53. Aquí se transcribe la tercera declaración de Giovanni Battista Crescenzi, realizada el 28 de agosto de 1608 con 33 años de edad, donde se refiere a su vocación religiosa: “*essendo di età di 14 anni in circa, pareva a me haver vocatione di religione e questo pensiero stava talmente fisso in me, che mai ricordo haver tractato con mio padre (il quale l'haveva in gran veneratione) di cosa, più prontamente e più resolutamente che di questo. Di più, con li superiori di S. Domenico, havevo tractato in maniera, ancorchè io fussi giovinetto, di nascosto di tutti li miei parenti, che mi havevano dato parola di accettarme. Di che accortosi mio padre, et li miei, non sapendo altro che fare, mi pregarono, che io, in questa resolutione, mi contentassi sentir il parere del detto beato Philipppo. Il che io accettai, et, discorso più volte, con esso lui, doppo di haverme detto molte cose, sopra ciò, con molta charità e piacevolezza, con ricordarmi l'obbligo, che teneva un religioso, mi disse che resolutamente, questa mia non era vocatione e che vedeva espressamente, che il diavolo mi tentava, per disturbar me e tutta la casa mia. Di più, mi disse, pochi giorni tempo doppo, che io havrei presso moglie: il che mi apportò gran meraviglia, per esser io il quarto tra noi altri fratelli, et per non haver nisuno di casa mia tal pensiero; et tanta più meraviglia mi apporta adesso, che è successo*”.

Tras la muerte de San Felipe Neri, toda la familia Crescenzi (a excepción de Virgilio, ya fallecido), participó activamente en los funerales celebrados en la iglesia del Oratorio, Santa Maria in Vallicella, conocida como la *Chiesa Nuova*. Desde el primer momento, se implicaron en la causa de su beatificación, como demuestra su constante y continua participación en los sucesivos interrogatorios del proceso¹⁹⁵. Los Crescenzi contribuyeron también a proyectar y difundir la imagen beatífica de Neri, utilizando la pintura y el grabado como los mejores vehículos. Ambas intervenciones se enmarcan dentro de la campaña orquestada por los responsables de la congregación, especialmente el cardenal Cesare Baronio y el padre Antonio Gallonio, para conseguir una rápida beatificación (y posterior canonización) de Felipe Neri.

En 1596, la habitación en la que falleció Felipe Neri, fue reconvertida en lugar de culto y peregrinación para sus devotos. Los Crescenzi costearon parte de la nueva decoración que incluía una serie de cuadros con escenas de carácter milagroso y sobrenatural protagonizadas por Neri¹⁹⁶. Se instaló además un altar, presidido por un gran lienzo con la imagen de San Felipe “*in atto di Santo*”, y una inscripción conmemorativa que reproducía un texto del abate Giacomo Crescenzi, hermano de Giovanni Battista¹⁹⁷. En este mismo año, Giacomo Crescenzi sufragó la publicación de una tirada de 400 estampas con el retrato de Neri acompañado por la palabra “*Beatus*”, un *status* que sólo conseguiría en 1615. Este grabado, identificado por Pupillo con la obra de Francesco Villamena conservada en el

¹⁹⁵ Giovanni Battista Crescenzi fue uno de los diputados nombrados por el *Consiglio Capitolino* para defender la causa de la canonización del futuro San Felipe Neri en 1609. Existen pruebas documentales de que Crescenzi se encargó de realizar una máscara funeraria de San Felipe, y hay indicios para suponer que tanto él como su hermano Francesco habrían recibido unos lienzos preparados con una imprimación para realizar un cuadro destinado a la capilla, del mismo modo que también lo recibiría Guido Reni, autor final del lienzo, *vid.* AOR, A.III.4. fascicolo D/19, f. 112r “(23/5/1614) [...] per un telaro con(n) la sua imprimitura della grandezza del quadro che va nella cappella del B[eato] P[adre] mandato al S[igno]r Gio[vanni] Bat[tist]a Cresc[enci]o che l'altro l'hebbe il S[igno]r Francesco Cresc[enzi] 2 et per un altra pittura donata l in tutto 3”, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 44-58,

¹⁹⁶ En concreto, el “*quadro della visione della Madonna Santissima*”, *vid.* INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello (1957-1960), *op. cit.*, vol. I, p. 206, n. 1419. Estos cuadros permanecieron en la habitación de San Felipe hasta 1620, cuando se desató un grave incendio en la estancia. No tenemos constancia de los daños exactos causados por el fuego, pero es muy probable que los cuadros se vieran afectados. Este hecho, ha generado varias hipótesis sobre la fortuna de estas obras. Para algunos historiadores, los cuadros fueron trasladados a la capilla dedicada a Neri construida en el crucero de la *Chiesa Nuova*, donde todavía hoy podrían admirarse. Roncalli (quizá con ayuda de Bartolomeo Cavarozzi, como sugiere Parma Armani), se encargaría de su restauración, adaptando sus medidas al nuevo espacio, *vid.* PARMA ARMANI, Elena “I ‘Quadretti’ di San Filippo e un’ipotesi per Bartolomeo Cavarozzi disegnatore”, en *Studi di Storia delle Arte*, 2, 1978-1979, pp. 131-148 (pp. 141 y ss) y CHIAPPINI DI SORIO, Ileana, “Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio”, en AA.VV., *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, vol. I, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1983, pp. 3-203. Sin embargo, otros historiadores suponen que nada pudo salvarse de las llamas. Los lienzos con escenas de la vida de Neri que decoran la nueva capilla en la *Chiesa Nuova*, serían ejecutados por Roncalli a partir de 1622, *vid.* INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello (1957-1960), *op. cit.*, vol. I, n. 1419; ZUCCARI, Alessandro, “La politica culturale dell’oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento”, en *Storia dell’Arte*, n° 41, 1981, pp. 77-112; KIRWIN, William Chandler, “The life and drawing style of Cristoforo Roncalli”, en *Paragone*, vol. XXIX, n° 335, 1978, pp. 18-62; PAPI, Federica y ZICARELLI, Emanuela, “Nuove testimonianze sui rapporti tra Guido Reni e i padri dell’Oratorio”, en *Atti e memorie dell’Accademia Clementina*, 22, 1988, pp. 105-107 y PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁷ INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello (1957-1960), *op. cit.*, vol. I, n. 1419, p. 206.

Archivio dell'Oratorio en Roma, muestra la imagen de Neri con la mirada vuelta al cielo y los brazos en oración, subrayando su profunda espiritualidad y configurando una temprana iconografía en torno al futuro San Felipe¹⁹⁸. Lo más interesante es la semejanza del rostro de Neri, una “*vera effigies*” posiblemente ejecutada directamente del difunto Filippo en los días previos a su muerte¹⁹⁹. Los Crescenzi supieron aprovechar su intimidad con Neri para encargar a Cristoforo Roncalli uno de los más fieles retratos ejecutados en vida del Santo, lamentablemente desaparecido en la actualidad. El testimonio de Antonio Gallonio (discípulo directo de Neri), indica cómo era una de las imágenes preferidas por los padres del Oratorio por su gran semejanza con el fundador y que tras la muerte de Neri, muchas veces formó parte de la decoración de su habitación²⁰⁰. El propio Crescenzi estaba orgulloso de la calidad de esta imagen, y él mismo reconoce haber mandado realizar varias copias para satisfacer su devoción personal y la de su madre²⁰¹.

Los Crescenzi son, por tanto, responsables de la difusión del culto del beato Filippo Neri a través de las imágenes, llegando su influencia a la corte española. Seguramente en el equipaje de Crescenzi viajaron varias copias de estos retratos realizados por Roncalli, posiblemente la estampa de Villamena y seguramente los grabados con escenas de la vida del Santo ejecutados por Mattheus Greuter. Estas imágenes, de alto valor devocional, podrían corresponderse con algunas obras presentes en el inventario de bienes redactado tras la muerte de Crescenzi en Madrid. Así se describe “un retrato pequeño de San Phelipe Neri sin marco”²⁰² y “una pintura en lamina de San phelipe Neri”²⁰³.

El recuerdo de los oratorianos acompañó a Crescenzi durante toda su vida, forjando una personalidad marcada por una profunda religiosidad y devoción hacia San Felipe Neri. Además de los retratos mencionados, Crescenzi conservaba en su biblioteca un ejemplar en italiano del *Compendio degli Annali Ecclesiastici del padre Cesare Baronio*, escrito por el padre Francesco Panigarola y publicado en Roma en 1590²⁰⁴.

¹⁹⁸ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 48. Sobre el origen de la iconografía de Neri *vid.* MELASECCHI, Olga, “Nascita e sviluppo dell’iconografia di S. Filippo dal Cinquecento al Settecento”, en STRINATI, Carlo (dir.) (1995), *op. cit.*, pp. 34-49 y PUPILLO, Marco, *I Crescenzi e il culto di Filippo Neri: devozione e immagini dalla morte alla beatificazione (1595-1615)*, en TOSINI, Patrizia (dir.), *Arte e committenza nel Lazio nell’età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi (Frosinone, Sora, 16-18/5/2007), Roma, Gangemi, 2009, pp. 165-178.

¹⁹⁹ PUPILLO, Marco (2009), *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁰ *Ibidem*, pp. 169-170.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 170.

²⁰² AHPM, Pº 6385 (12/10/1635), f. 452.

²⁰³ AHPM, Pº 6387 (12/5/1637), f. 185.

²⁰⁴ AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, pp. 195-196, *vid. Infra*.

Cuando Crescenzi aterrizó en España, el culto al beato Filippo Neri y las noticias sobre la congregación del Oratorio debían ser escasas²⁰⁵. Sin embargo, la canonización en Roma de San Felipe Neri acompañado de cuatro santos españoles (San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja, San Isidro y Santa Teresa de Jesús) en 1622, facilitó la introducción de su culto en España. Una de sus primeras “adeptas” fue la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, quien donó una imagen de San Felipe para su veneración en la “Casa del Espíritu Santo”, según la noticia ofrecida por Álvarez y Baen²⁰⁶.²⁰⁷. Junto con los retratos de Neri de la colección Crescenzi, este lienzo es una muestra temprana de la introducción de la iconografía del fundador del Oratorio en España²⁰⁸.

Una vez instalado en la corte, Crescenzi establecerá contacto con otras órdenes religiosas, carmelitas y jesuitas, especialmente. El interés por crear estos vínculos no se limitaba al aspecto puramente espiritual, encontrando en estos círculos una potencial clientela, culta y bien relacionada. Crescenzi conocía bien a los Carmelitas, ya que uno de sus hermanos había profesado en esta orden. El prior del convento madrileño del Carmen Calzado, el padre Antonio Pérez, fue su principal albacea testamentario teniendo un peso sustancial en la organización de los funerales y el entierro de Crescenzi en el citado convento²⁰⁹. Fruto de esta relación, los monjes del Carmen pudieron conocer al pintor protegido de Crescenzi, Antonio de Pereda, quien varios años más tarde contrató con los carmelitas tres importantes lienzos para la decoración del retablo y la iglesia²¹⁰.

²⁰⁵ Las primeras fundaciones del Oratorio en España, conocidos como los “filipenses”, se producen a partir de 1640, primero en Madrid (1644) y después en Valencia (1645). ALDEA VAQUERO, Quintín; MARÍN MARTÍNEZ, Tomás y VIVES GATELL, José, *Diccionario de historia eclesiástica de España*, t. III, Madrid, Instituto Enrique Flórez - CSIC, 1972-1987.

²⁰⁶ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Compendio Histórico de las Grandezas de la Coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*, Madrid, por Antonio de Sancha, 1786, pp. 163-165 (pp. 164-165). Esta misma imagen fue trasladada, en 1644, al nuevo convento del Oratorio en la calle de la Luna [calle del Desengaño], perdiéndose después su rastro. Acerca de la construcción del templo y su iglesia, *vid.* TOVAR, Virginia, “El convento de Nuestra Señora de Portacaeli y San Felipe Neri de clérigos menores de Madrid”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XX, 1983, pp. 9-25.

²⁰⁷ Esta iglesia había pertenecido a los dominicos del Rosario y fue adquirida por el padre Ignacio Romero, provincial de los clérigos menores en España para alojar a los oratorianos que habían huido de Portugal, según el testimonio de ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1786), pp. 163-165. En 1660, comenzaría la construcción de la nueva iglesia del Oratorio en la plazuela del Ángel, fundada por el Padre Diego Liñán. En 1769, tras la expulsión de los jesuitas, los oratorianos fueron trasladados a la Casa Profesa, conocida como iglesia de San Francisco de Borja, demoliéndose la suya propia, *ibídem*, p. 172;

²⁰⁸ Existe un cuadro en la iglesia parroquial de Santa María de Ezcaray, en La Rioja, con *La Aparición de la Virgen con el niño a San Felipe Neri con don Bartolomé Ángel orante*, atribuida al círculo de Eugenio Cajés en torno a 1640. La composición deriva del famoso lienzo de Guido Reni en la Chiesa Nuova, y fue donada a la parroquia por Don Bartolomé Ángel, mercader de sedas afincado en Madrid, *vid.* GUTIÉRREZ, Ismael, “Una aparición de la Virgen con el Niño a San Felipe Neri de Francisco Ruiz de la Iglesia: atribución y contexto iconográfico”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 342, 2013, pp. 143-162 (pp. 154-155 y fig. 2).

²⁰⁹ *Vid. Infra*.

²¹⁰ Pereda realizó para el retablo mayor del convento una *Trinidad* en el ático, así como dos lienzos con escenas de *San Elías y San Eliseo*, *vid.* PONZ, Antonio (1756), *op. cit.*, vol V, p. 247. *Vid. Infra*.

También los jesuitas formarán parte de la vida madrileña de Crescenzi (familiarizado por la educación de sus hermanos en el Colegio Romano), para quienes ofrecerá su experiencia en materia arquitectónica en varias ocasiones, como estudiaremos con detalle. Además, Crescenzi falleció “frontero al Noviciado” de los jesuitas, lo cual demuestra el estrecho contacto con la orden durante su última etapa en la corte.

Además de su espiritualidad, Virgilio Crescenzi transmitió a sus hijos el interés por el Arte. Se preocupó de que recibieran una esmerada educación artística de la mano del prestigioso pintor Cristoforo Roncalli, a quien conoció en el contexto oratoriano. Cuenta Baglione que el *Pomarancio* ejerció como maestro de *disegno* de los dos hijos menores, Giovanni Battista y Francesco Crescenzi, fraguándose entre ellos una estrecha amistad que perduró tras la muerte de Virgilio Crescenzi. De hecho, aunque será Giovanni Battista quien desarrolle una sólida carrera relacionada con el mundo artístico, también su hermano Francesco (futuro barón de Montorio) consiguió cierta reputación como experto en materia artística en Roma, tras la marcha de Crescenzi a Madrid.

Algunas intervenciones de Virgilio Crescenzi en el *Consiglio Capitolino*, ejerciendo como consultante en materia artística, nos indican el carácter de “entendido” que adquirió entre sus contemporáneos²¹¹. En este sentido, la noticia más célebre será su participación en la decoración de la capilla Contarelli de la iglesia romana de San Luigi dei Francesi, actuando como testamentario de Matteo Contarelli (el cardenal Cointrel), junto con el cardenal Francesco María del Monte. Tras la muerte de Virgilio, serán sus hijos mayores, el cardenal Pietro Paolo Crescenzi y el Abate Giacomo, quienes participarán en la contratación del primer encargo público del gran pintor barroco Michelangelo Merisi, Caravaggio²¹².

Una de las principales empresas artísticas que realizó Virgilio Crescenzi fue la construcción del palacio familiar, el *Palazzo Crescenzi alla Rotonda*, situado en un enclave excepcional junto a la iglesia de Santa María ad Martyres, más conocida como el Panteón. Para su construcción, decidió emplear a uno de los principales arquitectos de la Roma del momento: Giacomo della Porta (h. 1532/1540-1602)²¹³. De nuevo fueron los hijos de Virgilio, y especialmente Giovanni Battista, quienes llevarán a término las obras emprendidas, como veremos.

²¹¹ Estas intervenciones han sido documentadas en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, cap. I. En una ocasión, fue requerida su opinión para determinar qué escultor debía realizar la estatua del papa Gregorio XIII, y también intervino en la tasación de las campanas del *Campidoglio*.

²¹² La participación de los Crescenzi en este encargo es analizada en SPEZZAFERRO, Luigi, “Caravaggio rifiutato?. Il problema della prima versione del San Matteo”, en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 10, 1980, pp. 49-64, y PUPILLO, Marco, “Da maligni sommamente lodata: Caravaggio, i Crescenzi e la decorazione della cappella Contarelli”, en GOZZANO, Natalia y TOSINI, Patrizia (ed.), *La Capella Contarelli in San Luigi dei Francesi: arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Roma, Gangemi, 2005, pp. 35-47.

²¹³ Virgilio será el responsable de comenzar las obras, ejecutando la primera fase constructiva entre 1580 y 1583, *vid.* PUPILLO, Marco, “La committenza Crescenzi e gli architetti”, en DONADONO, Laura (ed.), *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Roma, Gangemi Editori, 2005, pp. 15-32.

2. Otros miembros de la familia Crescenzi: los hijos de Virgilio

El matrimonio formado por Virgilio Crescenzi y Costanza del Drago tuvo ocho hijos: Giacomo (1570-1637), Pietro Paolo (1571-1645), Vincenzo (bautizado como Giovanni Battista Girolamo 1573-1622), Laura Girolama (1574-1596), Francesco Antonio (muerto prematuramente antes del parto, en 1576), Giovanni Battista (1577-1635), Angelo Andrea (1582-h.1622) y Francesco (1585-1646). Los tres hermanos mayores, Giacomo, Pietro Paolo y Vincenzo, siguieron la carrera eclesiástica con mayor o menor fortuna. También Giovanni Battista y Angelo Andrea manifestaron una vocación religiosa, que no llegó a materializarse. Aunque las intensas prácticas religiosas de los Crescenzi, especialmente de Virgilio, influyeron notablemente en la espiritualidad de sus hijos, esta constante inclinación religiosa en los sucesivos primogénitos nos indica también las dificultades económicas que la familia atravesó a finales del siglo XVI.

Giacomo Crescenzi, el primogénito, comenzó estudios de leyes con los jesuitas en el Colegio Romano. Sin embargo, muy joven abandonará los estudios para dedicarse a la vida consagrada, influido por el frecuente contacto con el Oratorio y las mejores perspectivas que esta vocación podría conllevarle. Con apenas 17 años, Giacomo Crescenzi fue nombrado abad del monasterio de San Eutizio en la localidad de Piedivalle, gracias a las disposiciones testamentarias del cardenal Matteo Contarelli, amigo de Virgilio Crescenzi²¹⁴. Esta abadía fue ampliamente reformada gracias al empeño de Giacomo Crescenzi, constituyendo una interesante prueba del interés por el arte del hermano mayor de Giovanni Battista. Conforme a la nueva estética barroca, el nuevo abad decidió modificar el aspecto medieval de la primitiva iglesia, construyendo de nuevo el altar mayor y ampliando la nave mediante el añadido de varias capillas laterales. Para la decoración de estas nuevas capillas, Giacomo encargó distintas obras a los pintores del entorno Crescenzi, incluyendo entre la nómina de artistas a su propio hermano Giovanni Battista, como veremos.

El abate Giacomo permaneció muy vinculado al Oratorio y a la figura de Neri, de quien llegó a escribir una biografía²¹⁵. Una de las actividades más conocidas de Giacomo Crescenzi fue su participación, junto con el cardenal Pietro Paolo, en una comisión de expertos para reconocer los restos de los mártires sepultados en las catacumbas. La Contrarreforma favoreció la exaltación y el culto a las reliquias de los primeros mártires y la multiplicación a comienzos del siglo XVII de los supuestos vestigios, hizo necesaria la

²¹⁴ Vid. POLVERINI FOSI, Irene, voz “Crescenzi, Giacomo” en *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXX, Roma, 1984, pp. 634-636, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-crescenzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-crescenzi_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

²¹⁵ Las intervenciones de Giacomo en favor de los oratorianos fueron numerosas, la mayoría en relación con el proceso de beatificación de Neri, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 44-58. La noticia de la biografía de Neri en INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello (1957-1960), *op. cit.*, vol. IV, p. 199, n. 907.

creación de una comisión que velara por la autenticidad de los restos. La pasión de Giacomo Crescenzi por las reliquias fue alimentada en el círculo del Oratorio, y pudo costarle la vida, como él mismo recuerda²¹⁶. Por último, recordemos como Giacomo Crescenzi fue uno de los colaboradores en la publicación del tratado *Roma Sotterranea*, de Antonio Bosio, donde aparecían algunas inscripciones falsificadas que han causado cierta polémica²¹⁷.

El segundo de los hijos del matrimonio fue Vincenzo Crescenzi. Profesó en 1605 en el convento de Carmelitas Descalzos de *Santa María della Scala* en Roma, falleciendo en noviembre de 1622 después de haber ocupado varios cargos dentro de la Curia Vaticana²¹⁸.

Mayor interés revierte la personalidad de Pietro Paolo (1572-1645), quien alcanzó las cotas más altas en la carrera eclesiástica de todos los hermanos Crescenzi. Después de concluir sus estudios en el Colegio Romano, continuó su formación en la Universidad de Perugia. Al regresar a Roma, en 1608, fue nombrado *Referendario Ultriusque Signaturae* y un año más tarde ocupaba el cargo de *Uditore Generale* de la Cámara Apostólica. El papa Paolo V le nombró cardenal en 1611, con el título de SS. Nereo y Achileo, convirtiéndose en 1612 en obispo de Rieti y más tarde de Orvieto²¹⁹.

El cardenal Pietro Paolo fue uno de los miembros de la *Reverenda Congregazione per la Fabbrica di San Pietro*, importante organismo a través de cual se gestionaba la construcción de la Basílica Vaticana. Al igual que su hermano Giovanni Battista, fue también un esmerado mecenas y protector de artistas, especialmente del pintor Cristoforo Roncalli, a

²¹⁶ Según su propio testimonio, INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello (1957-1960), *op. cit.*, vol. I, pp. 283-284. Un resumen sobre el interés de Neri en las reliquias en MONTOR CASTILLO, Mónica, “Los oratorianos de San Felipe Neri y los inicios de la arqueología cristiana”, en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, Universidad Autónoma de Madrid, 34, 2008, pp. 147-154.

²¹⁷ Esta cuestión fue tratada en FERRUA, Antonio, *Sulla questione del vaso di sangue*, Roma, 1944, pp. 10-11, n. 1 y ZARATINO, Giovanni, “Castellini, umanista e raccoglitori di epigrafi”, en *Civiltà cattolica*, año 110, 1959, II, p. 501. Para un resumen del interés de Giacomo en la primitiva arqueología de las catacumbas vid. BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 19-21.

²¹⁸ Remitimos a la nota biográfica incluida en INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello (1957-1960), *op. cit.*, vol. I, n. 944, p. 371. Siguiendo a estos autores, sabemos que Vincenzo fue nombrado prior de Avignon entre 1614-1617, y más tarde prior de Nápoles, falleciendo en Roma “*cum opinione sanctitatis*”.

²¹⁹ Un perfil biográfico en POLVERINI FOSI, Irene, voz “Crescenzi, Pier Paolo”, en *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXX, Roma, 1984, pp. 634-636, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-crescenzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-crescenzi_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015). Remitimos a las noticias sobre su actividad en relación con la promoción y mecenazgo artístico incluidas en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*

quien favoreció importantes encargos como el de la cúpula de la sacristía de la Santa Casa de Loreto, donde competía directamente con Caravaggio²²⁰.

Francesco Crescenzi (1585-1648), es el único miembro de la familia junto con Giovanni Battista, del que se tienen pruebas para confirmar su actividad artística²²¹. Como vimos, adquirió los conocimientos de dibujo de la mano de *Pomarancio* y ejerció como pintor diletante en varias ocasiones. Su intervención más célebre se produjo con motivo de la reedición en Roma del libro *Documenti d'Amore* (Vitale Mascardi, 1640), escrito por el poeta Francesco Barberino. Francesco Crescenzi diseñó la imagen correspondiente a la “Inocencia”, que después grabaría Cornelius Bloemaert (fig. 5). Esta intervención, confirma el ambiente intelectual en el que participaba Francesco Crescenzi, cercano a otros nobles diletantes como Camillo Massimo o el Cavalier Muti²²².

Francesco estaba también vinculado a la *Accademia degli Humoristi*, donde entabló amistad con el poeta Giovanni Battista Marino y a la cual perteneció Cassiano dal Pozzo. Se conserva un retrato de Marino ejecutado por Francesco Crescenzi, que valió el elogio de sus contemporáneos: “*A canto dell’elogio a man diritta si vedeva in un quadro grande ritratto il cavaliere a sedere in atto di studiare: pittura fatta dal signor conte Francesco Crescenzio, fratello del Signor Cardinal Crescenzio, tanto al naturale che per la viva espressione del poeta, sì come è e sarà sempre degna da esser ammirata anco dagli stessi pittori, così da chi recitò l’orazione meritò l’autore d’esserne pubblicamente commendato e cognominato “romano Apelle”*”²²³.

Las intervenciones de Francesco como consulente artístico se multiplican a partir de la marcha a España de Giovanni Battista. Los hermanos intervendrán juntos en calidad de consejeros artísticos para la familia Mattei. También se verá involucrado en la academia de

²²⁰ El suceso fue narrado en BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 291-292. La decoración de la sacristía de la Santa Casa de Loreto fue una de las obras más prestigiosas y de mayor alcance realizadas por Roncalli, que además le reportaría importantes beneficios económicos. Según Baglione, el cardenal Crescenzi intervino en favor de Roncalli ante el cardenal Gallo, responsable de la decoración, consiguiendo la adjudicación de la obra al *Pomarancio* en 1605. Cuando terminó el trabajo, Roncalli continuó con la decoración de la cúpula de la iglesia. Para un reciente estado de la cuestión, *vid.* POLICETTI, Maria Luisa (dir.), *Ianua Coeli: disegni di Cristoforo Roncalli e Cesare Maccari per la cupola della Basilica di Loreto*, cat. exp. (Roma, 2001/2002-Loreto, 2002), Roma, Artemide, 2001. La participación de Caravaggio en la empresa ha sido discutida por la crítica, suponiendo que se trate de una invención de Baglione para desacreditar a Caravaggio, enemigo y rival. Este argumento ha sido replanteado en CALVESI, Maurizio, “1607: Pomarancio a Loreto e Caravaggio tra Malta e Corfù”, en *Storia dell’Arte*, 27, 2010, pp. 36-40.

²²¹ Sobre la actividad de Francesco Crescenzi, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 263-277; también resulta interesante el perfil biográfico trazado por SPEZZAFERRO, Luigi, voz “Crescenzi, Francesco”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-crescenzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-crescenzi_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 28/6/2015).

²²² *Vid.* BARBERINI, Francesca, “Francesco Barberini e l’edizione seicentesca dei Documenti d’amore”, en *Xenia Antiqua*, n° 2, 1993, pp. 125-148. Una nueva aproximación en BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 84-91.

²²³ Citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 265, n. 172. Sabemos que realizó además un cuadro con el Beato Filippo Neri que colgaba de su dormitorio, según el testimonio del padre Zazzara, *ibidem*, p. 56.

San Lucas, reforzando el contacto iniciado por Giovanni Battista. Como ha estudiado Pupillo, Francesco Crescenzi jugó un importante papel en la refundación de la institución tras el principado del pintor Antiveduto di Grammatica, en 1624²²⁴.

3. Formación artística de Giovanni Battista Crescenzi: noble, pintor y arquitecto

A diferencia de los hermanos mayores, que estudiaron en el Colegio Romano, desconocemos en qué términos debió producirse la formación académica de Crescenzi. Las noticias con respecto a su educación artística se reducen a un único testimonio, repetido con variantes por la historiografía posterior. Nos referimos a los breves párrafos incluidos en la biografía de Baglione: “*Egli da giovineto i primi principij del disegno, e della Pittura hebbe dal Cavaliere Christofano Roncalli dalle Pomarancie; come anche gli altri fratelli, che per dir’ il vero, tutti sono in Roma specchio di virtù*”²²⁵.

La relación entre Virgilio Crescenzi y los hermanos Cristoforo (o Cristofano) y Donato Roncalli pudo tejerse a través de las reuniones del Oratorio, donde ambos coinciden en fechas muy tempranas. Como demuestra la documentación hallada por Pupillo, podemos establecer un fuerte vínculo personal y profesional entre los hermanos Roncalli y varios miembros de la familia Crescenzi²²⁶. El abogado y jurista Donato Roncalli (+ 1616), ejerció como procurador de la familia Crescenzi en varias ocasiones, participando por ejemplo en el pleito con la congregación de San Luigi dei Francesi, en 1597²²⁷. También gestionó la venta de la villa suburbana propiedad de la familia, llamada “La Crescenza”²²⁸. Y ejerció como secretario del cardenal Pietro Paolo Crescenzi durante su etapa en la curia romana²²⁹.

Por su parte, el pintor Cristoforo Roncalli, *il Pomarancio*, fue uno de los principales artistas de Roma, desarrollando una prolífica carrera desde finales del siglo XVI y principios

²²⁴ Francesco fue nombrado “*Rettore dello Studio*”, y durante este periodo varios pintores vinculados a los Crescenzi, como Bartolomeo Cavarozzi o Pietro Paolo Bonzi, ocuparan puestos importantes en las jerarquías académicas, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 265, n. 172.

²²⁵ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 364-365. Giulio Mancini también indicaba en sus *Considerazioni sulla Pittura*, la estrecha relación que vinculó a los Crescenzi con el *Pomarancio*: “*con i quali ha sempre avuta intima amicizia*”.

²²⁶ Según Pupillo, esta relación podría haber comenzado al poco de la llegada de Donato Roncalli a Roma, hacia 1575, confirmada por la presencia de Cristoforo en las cuentas del Oratorio del SS. *Crocifisso* en 1583, donde participaba Virgilio Crescenzi. Para Pupillo, los Crescenzi habrían introducido a los Roncalli en el círculo de Neri, aunque Kirwin supone que Donato Roncalli podría ya frecuentar este ambiente, *vid.* KIRWIN, William Chandler (1978), *op. cit.*

²²⁷ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 14.

²²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²²⁹ *Ibidem*, p. 14.

del siglo XVII²³⁰. Como hemos indicado, varios miembros de la familia Crescenzi intervinieron en la concesión de algunos de sus encargos más célebres, ejerciendo como protectores y mecenas²³¹. De acuerdo con el testimonio ofrecido por Baglione, Roncalli fue el maestro de *disegno* de los hijos de Virgilio Crescenzi. El estilo de Roncalli caracterizado por la monumentalidad de las figuras, la predilección por el dibujo y un modelado elegantes (fig. 3), se aprecia de forma evidente en la única obra atribuida con seguridad a Crescenzi, el *San Antonio Abad* que estudiaremos más adelante (fig. 2). Este cuadro está firmado y fechado en 1596 y supone el final de un aprendizaje que debió comenzar aproximadamente a partir de 1582, cuando se producen los primeros contactos entre Virgilio y el *Pomarancio*. La predilección de Crescenzi por el estilo de Roncalli influyó en la primera etapa de Bartolomeo Cavarozzi, pintor protegido por Giovanni Battista. Las obras de estos años, como la *Santa Úrsula* de la sacristía de la basílica romana de San Marco (1608), muestran una evidente relación con la estética Roncalliana²³² (fig. 4).

Aunque no tengamos más pruebas para constatar este aprendizaje, la trayectoria profesional de Crescenzi revela un evidente conocimiento práctico y teórico en materia artística. Sin embargo, Luigi Spezzaferro o Elena Fumagalli han restado importancia al testimonio de Baglione. Para estos historiadores, la presencia de Roncalli en el palacio Crescenzi y la formación artística de los hijos menores de Virgilio, no reviste mayor importancia ya que la educación artística forma parte de la formación habitual de los príncipes y cortesanos en muchas sociedades de los siglos XVI y XVII²³³. En Italia, la práctica del dibujo como parte de la educación de los jóvenes aristócratas era una costumbre muy extendida. Baglione aprovecha la biografía de Crescenzi para introducir un pequeño elenco de aquellos nobles instruidos en el arte de la pintura: “*Hoggi fra Principi habbiamo l'Eminentissimo Cardinale Antonio Barberino Camerlengo di S. Chiesa, & il Sig. Principe D. Taddeo nostro Prefetto, che da Antonio Tempesta l'eccellenza del disegno appresono; & hora i Figliuoli del Principe Prefetto da Benigno Vangiolini valenthuomo a questa intelligenza felicemente pervengono [...] E similmente tra Principi evvi il Signor D. Paolo Giordano*

²³⁰ Para una aproximación a la personalidad artística de Cristoforo Roncalli, remitimos a los estudios de CHIAPPINI DI SORIO, Ileana (1983), *op. cit.* y KIRWIN, William Chandler, *Christofano Roncalli (1551, 1552-1626) Exponent of the Proto-Baroque: His Activity Through 1605*, Ann Arbor, Umi, 1972 e *Idem* (1978), *op. cit.*

²³¹ Para Pupillo, la primera intervención de los Crescenzi en favor de Roncalli se remonta a 1583, cuando Virgilio habría favorecido el encargo a Roncalli de una “*storia dipinta*”, para el coro de la iglesia de San Marcello al Corso, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 19.

²³² Este cuadro se fecha en 1608 y presenta una fuerte influencia de la *Santa Domitila* que Roncalli realizó entre 1596 y 1597 por encargo del cardenal Cesare Baronio para la iglesia de *Santi Nereo ed Achileo*, *vid.* TOESCA, Ilaria, “Un opera giovanile del Cavarozzi e i suoi rapporti col Pomarancio”, en *Paragone*, 123, 1960, pp. 57-60. Para la relación entre Roncalli y Cavarozzi *vid.* BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 25-29.

²³³ Siguiendo un modelo educativo vinculado al *Cortegiano* de Baldassare Castiglione. Son varios los ejemplos de reyes y príncipes que han sido instruidos en la práctica artística, entre otros los monarcas españoles Felipe IV y su hijo Baltasar Carlos, quienes tuvieron como ilustres profesores a Juan Bautista Maíno y Alonso Cano, respectivamente.

*Orsino Duca di Bracciano, che essendo versato in tutte le virtù, raramente disegna, egregiamente dipinge, & esquisitamente operta di rilievo. Dal disegno ancora si diletta il Signor Don Paolo primogenito del Signor Principe Savelli [...]*²³⁴. Con este distinguido elenco, Baglione aprovecha para ennoblecer el arte de la pintura al subrayar su virtuosa práctica por parte de nobles y aristócratas. Pero la trayectoria excepcional de Crescenzi nos permite distinguirlo del resto de personajes, concluyendo cómo su formación fue más allá de un mero “*trattenimento dei virtuosi*”, cimentado las bases de una sólida carrera artística.

Roncalli y Giovanni Battista entablaron una estrecha relación, estableciendo un vínculo personal y también profesional. Cristoforo Roncalli fue el padrino de bautismo del primogénito de Crescenzi y Anna Massimo, Virgilio Filippo, que fue bautizado en la parroquia de San Eustachio en noviembre de 1602²³⁵. Maestro y “discípulo” pertenecen al mismo entramado social, aquel ligado principalmente al Oratorio. Se benefician de una misma red de contactos y muy pronto el discípulo se convertirá en marchante y protector. Giovanni Battista Crescenzi proporcionará a Roncalli interesantes oportunidades laborales, favoreciendo su contacto con la familia Mattei²³⁶ y situándole de nuevo en la órbita del Papa, con el encargo para decorar la capilla Paolina. Por su parte, Roncalli, proporcionó a Crescenzi el acceso a otros artistas, vinculados a su taller. Estos pintores constituyen un grupo competente que trabaja bajo las órdenes de Crescenzi en los proyectos que dirige y coordina²³⁷.

²³⁴ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 366-367. Baglione recuerda, y no por casualidad, la actividad artística de los hermanos del papa Urbano VIII, Antonio y Taddeo Barberini. Ambos vivían en el palacio familiar, cercano a la iglesia de *San Carlino alle Quattro Fontane*, a cuyas obras de ampliación y decoración contribuyeron notablemente. Antonio Barberini era protector y mecenas de literatos y poetas, arte que además cultivaba, *vid.* MEROLA, Alberto, voz “Barberini, Antonio”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma, 1964, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-barberini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-barberini_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

²³⁵ *Vid.* NOACK, Friedrich y MAYER, A. L. (1913), *op. cit.*, p. 86. La partida de bautismo en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 20, n. 74: *Tabularium Vicariatus Urbis, Parrochia S. Eustachio, Libro dei Batezzati*, vol I, f. 104r “A dì 8 di novembre 1602, Virgilio Filippo nato adi detto figlio del Sig[nor]r Gio[vanni] batt[ist]a Crescentij e della Sig[no]ra Anna de Massimi sua moglie fu battezzato dame Vittorio Sorano patrino il Sig[nor]r Christofano Roncalli de le Pomaranci”.

²³⁶ Roncalli realizó los frescos de la capilla del palacio Mattei (*Bottega Scura*) entre enero y mayo de 1600, y ejerció como consejero de Asdrubale Mattei en la formación de su colección de obras de arte, *vid.* PANOFISKY SOERGEL, G., “Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove”, en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI, 1967-68, pp. 109-188; y CAPPELLETTI, Francesca y TESTA, Laura, *Il trattenimento dei virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma, Árgos, 1994.

²³⁷ *Vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 26. Uno de estos artistas fue Antonio Circignani, también conocido como el *Pomarancio*, por lo que es frecuente la confusión con Cristoforo Roncalli. Antonio era hijo del también pintor Niccolò Circignani, amigo y compatriota de Roncalli, y gracias a la mediación de los Crescenzi, trabajó en el Oratorio del SS. Crocifisso, en la capilla Crescenzi de la iglesia de *Sant'Andrea della Valle*, y en la basílica de SS. Nereo y Achileo, *vid.* EITEL-PORTER, Rhoda, “The Oratorio del SS. Crocifisso in Rome revisited”, en *The Burlington Magazine*, 142, 2000, pp. 613-623; PAPI, Gianni, “Sull’attività di Antonio Circignani, pittore caravaggesco”, en *Paragone*, 41, 1990, pp. 95-114 y BARROERO, Liliana, “A proposito di Antonio Pomarancio”, en *Scritti di storia dell’arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, Electa, 1984, pp. 513-523.

El vínculo entre los Crescenzi y Roncalli llegó a ser tan estrecho que pudo prolongarse hasta después de la muerte de Donato y Cristoforo. De hecho, los hijos de Cosmo Roncalli, el tercero de los hermanos Roncalli, habitarán en el palacio Crescenzi entre 1633 y 1636²³⁸.

En España, como veremos, Crescenzi se verá involucrado en las construcciones más importantes emprendidas por la monarquía durante la primera mitad del siglo XVII: el panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, las reformas del Alcázar de Madrid y la construcción del Palacio del Buen Retiro, entre otras intervenciones. Pero su interés por la arquitectura no surgió de manera tardía, una vez instalado en España. Ya desde su primera etapa en Roma encontramos pruebas evidentes de sus conocimientos en la materia, sus contactos con arquitectos y maestros de obras y su capacidad para la organización de los *cantiere*. Las intervenciones de Crescenzi revelan su capacidad para dibujar trazas y diseñar modelos y proyectos, demostrando además los conocimientos prácticos suficientes para poder tasar y juzgar el trabajo de otros arquitectos. Crescenzi entendía la arquitectura como una ciencia especulativa, más que en su vertiente práctica, tal y como predicaba Leon Battista Alberti²³⁹. El análisis de las colaboraciones con los arquitectos Niccolò Sebregondi y Alonso Carbonel, revela su clara separación entre la traza y la ejecución material de la obra. Por otra parte, el trabajo de Crescenzi como arquitecto tracista es totalmente compatible con su imagen de diletante, un concepto siempre imprescindible en el análisis del perfil profesional de Crescenzi.

La investigación sobre la formación arquitectónica de Crescenzi en Roma, está marcada por la falta de fuentes y testimonios que acrediten un aprendizaje específico en esta materia. Como vimos, Baglione recuerda las lecciones de dibujo de Roncalli pero no menciona a ningún arquitecto que introdujera a Crescenzi en este arte. Por otra parte, el aprendizaje del dibujo es un excelente punto de partida para la praxis arquitectónica, como indica Francisco de Holanda: “y el mismo dibujador, será maestro de edificar templos y Palacios y entallará la escultura y pintará la pintura y el mismo Michael y Rafael y Baltasar de Senna, Pintores famosos, han ya enseñado la Arquitectura y la escultura”²⁴⁰.

Durante sus primeros años de actividad en Roma, Crescenzi tuvo la oportunidad de entrar en contacto con algunos de los arquitectos más importantes del momento: Giacomo della Porta, Carlo Lambardo o Flaminio Ponzio²⁴¹. Como ha sugerido Pupillo, el trabajo

²³⁸ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, n. 81, p. 22

²³⁹ Al abordar el estudio de la actividad como arquitecto en España de Crescenzi se insistirá en esta importante cuestión.

²⁴⁰ La cita en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁴¹ PUPILLO, Marco (2005), *op. cit.*, pp. 15-32, e Ídem (1996), *op. cit.*, cap. III.

directo con estos y otros arquitectos durante su etapa al frente de las obras del pontificado de Paolo V, contribuyeron a consolidar en Crescenzi sus conocimientos e interés por la arquitectura. La lectura de tratados arquitectónicos, también debió ser un pilar fundamental en la formación de Crescenzi. Aunque no conservamos ningún inventario de la biblioteca que, con total seguridad, debía existir en el palacio Crescenzi, tenemos constancia de su interés por los dibujos y grabados arquitectónicos, como veremos.

El primer contacto de Crescenzi con la arquitectura se produjo durante su aprendizaje con Roncalli, en las últimas décadas del siglo XVII. Unas fechas que coinciden con la puesta en marcha de las obras de ampliación y reordenación del palacio Crescenzi, impulsadas por Virgilio Crescenzi entre 1580 y 1583²⁴². Los arquitectos que estuvieron al frente de las obras durante sus dos periodos constructivos fueron Giacomo della Porta (1532-1602) y Carlo Lambardo (1545-1619). Giacomo della Porta trabajó además para los parientes de Crescenzi, ocupándose de la construcción del palacio de Ottavio Crescenzi, en la Via del Seminario²⁴³. La relación entre los Crescenzi y Della Porta pudo producirse de nuevo en el entorno del Oratorio, ya que Della Porta fue el arquitecto encargado de la construcción de la *Chiesa Nuova*, a partir de 1585²⁴⁴. Por su parte, Lambardo, quien trabajará también brevemente en la *Chiesa Nuova* en 1604, había trabajado para la *Congregazione per le Acque del Tevere* desde 1595, una corporación en la cual Giovanni Battista Crescenzi formó parte desde 1607²⁴⁵.

En esta misma congregación, puede rastrearse la presencia de Giovan Paolo Maggi, un arquitecto vinculado a los Crescenzi en varias ocasiones, autor hacia 1606 de una propuesta para remediar las constantes inundaciones que sufría el *Tevere*²⁴⁶.

²⁴² Entre 1600 y 1603, tras la muerte de Virgilio, los hermanos mayores de Crescenzi, el abate Giacomo y el cardenal Pietro Paolo, fueron los responsables de su continuación, *Ibidem*.

²⁴³ Para el palacio de Ottavio Crescenzi, *vid.* AZZARO, Bartolomeo (1999), *op. cit.*

²⁴⁴ Acerca de la construcción de la *Chiesa Nuova*, *vid.* AA. VV, *Santa María in Vallicella. Chiesa nuova*, Roma, Fratelli Palombi, 1995. En los primeros años de construcción de la iglesia, también intervendrá el arquitecto Matteo da Castello, constructor de la capillas Rucellai y Crescenzi en *Sant'Andrea della Valle*, *vid.* LEFEVRE, R., "Il primo architetto della Chiesa Nuova Matteo Bartolini di Città di Castello", en *Oratorium*, IV, nº 1, 1973, pp. 42-49.

²⁴⁵ Esta organización, que dependía de la administración capitolina, se encargaba de gestionar los problemas causados por las frecuentes crecidas del río *Tevere*, y tratar de solventarlos, *vid.* D'ONOFRIO, Cesare, *Il Tevere. L'isola tiberina, le inondazioni, i molini, i porti, le rive, i muraglioni, i ponti di Roma*, Roma, Romana Società Editrice, 1980. La participación de Crescenzi ha sido documentada en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 198-202.

²⁴⁶ Publicado en D'ONOFRIO, Cesare (1980), *op. cit.*, pp. 341 y ss: "*Proposta di Gio. Paolo Maggi Architetto per rimediare all'inondatione del Tevere oltre alle resolutioni d'altri remedij, da lui insieme con altri architetti*". El documento se conserva efectivamente en el *Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese*, serie IV, 221-222, ff. 208r: "*Parere di Gio Paolo Maggi architeto pre rimerdiare all'Inondatione del Tevere*". En la Biblioteca Vaticana se conserva además un manuscrito titulado "*Considerazione sopra la pianta di Giov. Paolo Maggi architetto fatta per la fabrica di S. Pietro in Vaticano et Sacro Palazzo*", Barb. 4344. Algunos extractos fueron publicados en EHRLE, *Roma al tempo di Urbano VIII*, Roma, 1915.

Maggi será el autor material del Arco Triunfal erigido en el *Campidoglio*, construido a expensas del pueblo romano para la ceremonia del *Posesso* del papa Leone XI. Esta fábrica contó con la supervisión de Crescenzi, como veremos, y pudo suponer el principio de futuras colaboraciones entre ambos personajes. De hecho, a partir de 1605, Maggi se ocupará de las obras de reforma de la fachada principal del palacio familiar, bajo la estricta supervisión de Crescenzi²⁴⁷. Al igual que el Oratorio pudo favorecer el contacto entre los Crescenzi y Giacomo della Porta, la *Confraternità de la SS. Trinità dei Pellegrini* pudo ser el marco que propició la relación entre Maggi y Crescenzi, como ha subrayado Pupillo²⁴⁸.

Sin duda el arquitecto que tuvo mayor repercusión en la Roma de principios del siglo XVII fue Flaminio Ponzio (h.1559- h.1613), gracias a la protección dispensada por la poderosa familia Borghese²⁴⁹. Crescenzi y Ponzio coincidieron en algunos de los proyectos más importantes emprendidos por el papa Paulo V y su cardenal nepote Scipione Borghese, como la capilla Paolina y la sacristía nueva en la basílica de Santa María Mayor, las reformas acometidas en las iglesias de San Sebastiano y San Gregorio al Celio, o las reformas en los palacios vaticanos.

En la órbita de artistas relacionados con el Oratorio, también encontramos al arquitecto Onorio Longhi (1568-1619), autor del monumento sepulcral de Virgilio Crescenzi en la iglesia de San Gregorio al Celio, ejecutado entre 1592 y 1602²⁵⁰. Esta obra, fue encargada por la viuda de Virgilio, Costanza Drago, y actualmente se localiza en el pórtico de acceso al templo, adosada a uno de los muros laterales (figs. 40 y 41). Su lenguaje clásico, la utilización de columnas exentas y frontón triangular rematando el conjunto, aleccionaron convenientemente a Crescenzi.

²⁴⁷ PUPILLO, Marco (2005), *op. cit.*, p. 19. Este historiador ha documentado la presencia de Maggi como testigo en algunos documentos notariales redactados en el palacio Crescenzi, lo que probaría la familiaridad entre ambos, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 148.

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ Sobre Ponzio *vid.* HOOGEWERF, I., “Architetti in Roma durante il pontificato di Paolo V Borghese”, en *Archivio della R. Deputazione Romana di Storia Patria*, vol. LXVI, Roma, 1943, pp. 135-147 y ANTINORI, Aloisio, *Scipione Borghese e l'architettura. Programmi, progetti cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1995. Ambos tasarán de manera conjunta las obras de arquitectura de la capilla Rucellai en 1605, *vid.* GRILLI, Cecilia, “Le cappelle gentilizie della Chiesa di Santa Andrea della Valle”, en AA.VV., *Sant'Andrea della Valle*, Milano, Skira, 2003, pp. 69-193 (p. 176). Para el entorno artístico de los Borghese, *vid.* FUMAGALLI, Elena, *Le fabbriche dei Borghese. Committenza di una famiglia romana nel sei e settecento*, vol I y II, Firenze, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, III Ciclo di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, 1992.

²⁵⁰ Acerca de esta obra, *vid.* FAGIOLO, Marcello, *La Roma dei Longhi: Papi e architetti tra Manierismo e Barocco*, Roma, De Luca, 1982, p. 70. Longhi sucederá además a Flaminio Ponzio como arquitecto responsable de las obras de la *Chiesa Nuova*, trabajando en la capilla de San Felipe Neri cuya decoración estuvo financiada en parte por la familia Crescenzi.

4. Arquitectos del entorno Crescenzi: Giovanni Battista Montano y Niccolò Sebregondi

Queremos subrayar de manera especial la relación que Crescenzi pudo mantener con dos arquitectos: Giovanni Battista Montano y Niccolò Sebregondi.

No eran muchas las pruebas que permitían vincular a Crescenzi y Giovanni Battista Montano (1534-1621)²⁵¹ hasta que Alicia Cámara subrayó la dedicatoria a Crescenzi del libro de Montano titulado “*Nova et ultima aggiunta delle porte d’archite[tur]a di Michel Angelo Buonarroti*”, editado en Roma por Andrea Vaccaria en 1610²⁵². Este pequeño libro recoge una selección colección de ocho estampas diseñadas por Montano, que los Vaccaria decidieron incorporar como añadido a su edición de la *Regola delli cinque ordini d’Architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola, libro primo et originale* [¿Roma?, 16-]²⁵³.

En la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Madrid) se conserva uno de estos ejemplares que posiblemente viajó hasta Madrid en el equipaje de Crescenzi durante su traslado a la corte en 1617, acompañando al cardenal Zapata²⁵⁴ (fig. 52). Forma parte de un volumen facticio que incorpora otros interesantes tratados de arquitectura: la *Regola delli Cinque Ordini d’Architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola, libro primo et originale* [¿Roma?, 16-], con el añadido de varios grabados del propio Vignola (la chimenea del palazzo Farnese en Roma o el famoso palacio Farnese en Caprarola) y el *Libro appartenente a*

²⁵¹ Su biografía en MARCUCCI, Laura, voz “Montano, Giovanni Battista”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, 2011, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-montano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-montano_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

²⁵² La dedicatoria completa es la siguiente: “*Nuova et ultima aggiunta delle porte d’architettura di Michel Angelo Buonarrotti fiorentino pittore scultore e architetto eccell[entissi]mo. Al molto Ill[ust]re Sig[no]r et Pron. mio ofs.mo il Sig[no]r Gio Battista Crescentio. DI V[o]s[tro] molt[issimo] Illy.re Humilly[ssi]mo s[ervito]re MichelAngelo Vaccario D[ona] D[edica]*”, In Roma appresso Andrea Vaccario all’Insegna della Palma, 1610, Giovanni Battista Montano Milanese Inventor”, vid. CÁMARA MUÑOZ, Alicia, “El Escorial de Felipe III. Historia y Arquitectura”, en *Fragmentos*, nº 4-5, 1985, pp. 32-45 (p. 43), e Ídem, *Elementos manieristas en la arquitectura del primer barroco español: Arquitectura y Sociedad en el Reinado de Felipe III*, t. I, Madrid, Editorial Complutense, 1987, pp. 128-129. Asimismo, RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, “Album de Antonio García Reinoso (siglos XVI-XVII)”, en PÁEZ SANTIAGO, Elena M. (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, t. I, Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1991, pp. 315-363, especialmente p. 317 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Arquitectura y ciudad. Teorías, biografías, modelos, lugares”, en SUÁREZ QUEVEDO, Diego, LOPEZOSA APARICIO, Concepción, DÍAZ MORENO, Félix (eds.) *Arquitectura y ciudad. Memoria e Imprinta*, cat. exp. (Madrid, 2009), Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 2009, pp. 27-74 (especialmente, pp. 51-52).

²⁵³ Así consta en el “*Indice di tutte le stampe di rame che si trovano nella stamparia di Andrea e Michel’Angelo Vaccari in Roma. All’insegna della palma d’oro. In Roma, appresso Giacomo Mascardi, 1614, con licenza dei sup. Ad istanza di Andrea e MichelAngelo Vaccari*”. En este interesante inventario, realizado como posible catálogo para la venta al público, encontramos primero: “*38 pezzi dell’Architettura di Giovanni Baroccio da Vignola, libro primo et originale*” y a continuación “*Opere diverse di mezzo foglio [...] Otto pezzi di porte di Michel’Angelo Buonarrotti intagliate da Arrigo fiamengo per aggiunta al detto Vignola*”, vid. EHRLE, Francesco, *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pèrac-Lafrèry del 1577 riprodotta dall’esemplare esistente nel Museo Britanico, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1905?*, p. 60 y ss.

²⁵⁴ Vid. *Infra*. Alicia Cámara no descarta la posibilidad de que el volumen llegase después del viaje a Italia de Crescenzi, en busca de bronceistas para trabajar en el panteón escurialense, vid. CÁMARA MUÑOZ, Alicia (1987), *op. cit.*, pp. 128-129.

l'architettura de Labacco (Roma, 1552)²⁵⁵. Este librito, dedicado a Crescenzi, tiene la peculiaridad de ser la única obra publicada durante la vida de Montano, un prolífico autor de dibujos que muestran fantásticos proyectos arquitectónicos y decorativos²⁵⁶. Su discípulo, el también arquitecto Giovanni Battista Soria, comenzó a publicar los dibujos realizados por su maestro grabados por Francesco Villamena y Hieronimus David, a partir de 1625²⁵⁷.

Montano y Crescenzi participaban del mismo ambiente artístico: ambos pertenecían al entorno Borghese, pudiendo también coincidir en la Academia romana de San Lucas. Además Montano era uno de los miembros de la *Pontificia Accademia dei Virtuosi al Panteon*, cuyas reuniones se celebraban precisamente en el Panteón, lugar donde además tenía instalada su *bottega*²⁵⁸. Por otra parte, Montano había colaborado de manera estrecha con el arquitecto Giacomo della Porta, autor como vimos del proyecto de reforma del palacio Crescenzi. Entre 1598 y 1600, Montano realizó el modelo en madera del proyecto que Della Porta envió a Florencia para la ejecución de la *cappella dei Principi* en la iglesia de San Lorenzo, un importante proyecto que finalmente no llegó a materializarse, como veremos. La ejecución de modelos era una de las principales facetas de la peculiar actividad de Montano, del mismo

²⁵⁵ Nos referimos al ejemplar con la signatura BH FLL 20113, *vid.* SUÁREZ QUEVEDO, Diego, ficha catalográfica “Vignola, 1507-1573. Regola delli cinque ordini d’Architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola, libro primo et originale”, en SUÁREZ QUEVEDO, Diego, LOPEZOSA APARICIO, Concepción, DÍAZ MORENO, Félix (eds.) (2009), *op. cit.*, p. 96. Además, *vid.* CATANEO, Pietro y VIGNOLA, Giacompo Barozzi da, *Tratatti. Con la aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino e Giorgio Vasari*, introducción y notas de Maria Walcher Cassotti, Milán, Il Polifilo, 1985, pp. 536-537.

²⁵⁶ La importancia de los dibujos de Montano, cuyas líneas inspiradas en las formas de la Antigüedad influyeron en la arquitectura de Borromini o de Pietro da Cortona, ha sido ampliamente destacada por la historiografía. Remitimos a MORÁN TURINA, Miguel y RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, *El legado de la antigüedad: arte, arquitectura y arqueología en España*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 73-84. Asimismo, RODRIGUEZ RUIZ, Delfín (1991), *op. cit.*, pp. 143-146.

²⁵⁷ Giovanni Battista Soria realizó tres publicaciones consecutivas: *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari [...]* (Roma, 1625), *Scielta di varij tempietti antichi, con le piante et alzatte desegnati in prospettiva [...]* (Roma, 1628) y *Tabernacoli diversi nuovamente inventiati [...]* (Roma, 1628). En la década de 1630, se completó la colección con dos publicaciones: *Architettura con diversi ornamenti cavati dall’antico* (Roma, 1636) y *Raccolta dei tempj e sepolcri disegnati dall’antico da G. B. Montano Milanese* (Roma, Bartolomeo de Rossi, 1638). Por último, el editor Giacomo de Rossi, reunió los cinco libros en una única publicación, titulada *Li cinque libri di architettura* (Roma, 1684). Acerca de Giovanni Battista Soria, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.* y RINGBECK, Birgitta, *Giovanni Battista Soria. Architekt Scipione Borgheses*, Kunstgeschichte, Münster, 1989.

²⁵⁸ SALVAGNI, Isabella, *La Chiesa di San Luca e Martina ai fori imperiali e l’Accademia di San Luca. Dall’Universitas all’Accademia: istituzione e sedi tra primo Cinquecento e gli anni trenta del novecento*, tesi di doctorato de ricerca, Roma, Università di Studi Roma Trè, 2004-2005, p. 103. En 1591, Montano recibe un pago por trasladar el modelo de la nueva iglesia de San Lucas desde su taller, emplazado en la Rotonda, hasta la sede de la academia en *Campo Vaccino*.

modo que lo fue para Crescenzi. En este sentido, Crescenzi pudo seguir con interés sus creaciones y su forma de trabajar, visitando incluso a Montano en su propio taller²⁵⁹.

La arquitectura dibujada de Montano, sus proyectos imaginados y sus repertorios decorativos, fueron codiciados y apreciados por Crescenzi, quien podría haber coleccionado parte de sus dibujos²⁶⁰. Alicia Cámara y Delfín Rodríguez han subrayado la posible posesión de Crescenzi de algunos de los dibujos originales de Montano custodiados en la Biblioteca Nacional española. Alicia Cámara sugirió la vinculación con Crescenzi del grupo de dibujos de *Los órdenes de Arquitectura* que según Delfín Rodríguez fueron adquiridos directamente en Roma por Valentín Carderera en el siglo XIX²⁶¹. Dejando abierta esta cuestión, nos parece indudable que el selecto grupo de dibujos de Montano incluido en el álbum del pintor Antonio García Reinoso (1611-1677) fue traído a España por Crescenzi, como apuntaba Delfín Rodríguez, en cualquiera de sus dos traslados a la corte (1617 o 1619)²⁶² (figs. 53-55).

La adquisición por parte de Crescenzi de estos dibujos, además de la dedicatoria de la “*Nova et ultima aggiunta delle porte*”, confirman su interés por la figura de Montano. De hecho, la dedicatoria por parte de Michel Angelo podría suponer un encargo directo de la obra por parte del dedicatario, el propio Crescenzi, según indicó Suárez Quevedo²⁶³. Esta es la única ocasión en la que hemos podido documentar un vínculo entre Crescenzi y los hermanos Andrea y Michael Angelo Vaccaria²⁶⁴. Sin duda, a través de su dedicatoria Michel Angelo pretendía conseguir la atención y protección de Crescenzi para la difusión y posible publicación de esta obra (y su nueva edición del Vignola), conocedor de su interés por la

²⁵⁹ La práctica de realizar modelos previos a pequeña escala de una fábrica arquitectónica, bien para presentar al comitente el resultado final, o como una herramienta de carácter funcional para facilitar el trabajo de los operarios en el transcurso de la fábrica, era habitual en el sistema operativo tanto italiano como español. Crescenzi aparecerá en varias ocasiones, vinculado a esta fase de ejecución de los modelos, no sólo en Roma sino también en España, donde realizará el modelo para la portada del Alcázar Real de Madrid, interviniendo también en los modelos para el Panteón de El Escorial, como veremos más adelante.

²⁶⁰ Acerca de la dispersión de la colección de dibujos de Montano, *vid.* FAIRBAIN, Lynda, *Italian Renaissance draughts. Sir John Soane's Museum*, vol. II, London, Aismuth Editions, 1998, pp. 541-533.

²⁶¹ CÁMARA, Alicia (1985), *op. cit.*, pp. 42-43 y RODRÍGUEZ, Delfín (1991), *op. cit.*, p. 321, n. 12 y pp. 143-146.

²⁶² Acerca del álbum de García Reinoso *vid.* RODRÍGUEZ, Delfín (1991), *op. cit.*, pp. 315-320 (sobre Montano, pp. 316-318). Es también sugerente la posibilidad de que el corpus de Montano acabase en las manos de Alonso Cano, quien sintió la seducción de los motivos decorativos del panteón escorialense claramente inspirados en las formas dibujadas de Montano, *ibidem*, pp. 318-319.

²⁶³ SUÁREZ QUEVEDO, Diego (2009), *op. cit.*, pp. 51-52.

²⁶⁴ Aunque en varias ocasiones solamente consta como editor Andrea Vaccaria (también conocido como Vaccari, Della Vaccaria o Vaccheria), posiblemente ambos hermanos fueran los responsables de la imprenta, heredada de su padre, el boloñés Lorenzo Vaccaria. De procedencia francesa o boloñesa, Lorenzo se estableció en Roma en la década de 1570, en el barrio de Parione, documentándose su actividad editorial entre 1577-1585 y en 1599. Entre 1600 y 1614, sus hijos trasladaron la imprenta al entorno de Santa María in Via, abriendo también una tienda y librería en Monte Giordano, *vid.* BALLESI, Stefania, “Una famiglia di stampatori a Roma fra Cinque e Seicento, i Vaccari”, en SAPORI, Giovanna (ed.), *Il mercato delle stampe a Roma XVI-XIX secolo*, San Casciano, Roma, 2008, pp. 57-85; WITCOMBE, Christopher L. E., *Print Publishing in sixteenth-century Rome: growth and expansion, rivalry and murder*, London, Harvey Miller Publishers, 2008, pp. 263-272 y BURY, Michael, *The Print in Italy 1550-1620*, London, British Museum, 2001, p. 235.

arquitectura y especialmente por la personalidad de Montano. Por su parte, los Crescenzi no fueron ajenos al mundo editorial, como muestra la protección dispensada a los Parasole, una importante saga de grabadores relacionados también con el Oratorio romano²⁶⁵.

Sin duda el arquitecto más importante en relación con Crescenzi en Roma fue Niccolò Sebregondi (h.1580/5 - h.1652), que trabajará en varias fábricas al calor de la protección de su benefactor. En varias ocasiones, las fuentes permiten demostrar la colaboración entre Crescenzi y Sebregondi, considerando la paternidad conjunta de las fábricas. Como veremos, esta forma de entender la arquitectura será puesta en práctica por Crescenzi en el Madrid de Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel, no sin dificultades. Tenemos pocos, y contradictorios datos, sobre los orígenes, formación y primeros años de actividad de Sebregondi²⁶⁶. Baglione lo menciona, junto con el pintor Bartolomeo Cavarozzi, como alumno de la academia del palacio Crescenzi *alla Rotonda*: “*Era il suo Palagio una scuola di virtù, e dindi sono usciti bravi soggetti, come habbiamo veduto non solo nella Pittura ma anche nell’Architettura, tra quali fu Niccolò Sebregundio. [...] e pochi veramente arriveranno questo virtuoso in disegnare d’architettura, da lui ben intesa e con diligenza operata*”²⁶⁷. Es difícil precisar cuándo y en qué términos se pudo producir esta formación de Sebregondi en el palacio Crescenzi, aunque está documentada su presencia en el palacio en 1605²⁶⁸.

²⁶⁵ Vid. PUPILLO, Marco, “Gli incisori di Baronio: il maestro “MGF”, Philippe Thomassin, Leonardo e Girolama Parasole (con una nota su Isabella/Isabetta/Elisabetta Parasole”, en GIULIA, Luigi (ed.), *Baronio e le sue fonti: Atti del convegno internazionale di studi*, (Sora, 10-13 ottobre 2007), Sora, Centro di Studi Sorani “Vincenzo Patriarca”, 2009, pp. 831-866.

²⁶⁶ Sobre el origen de Sebregondi existen varias teorías. Baglione indica su procedencia de la Valtellina, territorio italiano limítrofe con Suiza. Quizá por esta razón, Marco Zucchi lo consideró erróneamente suizo, sugiriendo un primer aprendizaje en Flandes: “*Nicolò Subregondi abita di dietro a San Gervaso et è di nazione svizzero e di professione matematico, architetto e ingegniero. Abitò un tempo in Fiandra et indi in Roma, di dove lo condusse a Mantova il Duca Ferdinando per suo architetto, dandogli ufficio delle fabbriche. Sono suoi disegni il palazzo della Favorita, l’Eremo de Camaldolesi e la porta di Ceresè*”, citado en D’ARCO, Carlo, *Delle Arte e degli artefici di Mantova*, vol. 1, Mantua, Giovanni Agazzi, 1857, p. 101. Por su parte, Pupillo propone una procedencia lombarda, ya que en la documentación suele calificarse como *mediolanensis* o *comensis*, vid., PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 141 e *Idem*, (2005), *op. cit.*, p. 25. Tampoco existe unanimidad en torno a su fecha de nacimiento. Seguimos a Pupillo, quien lo sitúa entre 1580 y 1585, vid., PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 141.

²⁶⁷ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 365. Pupillo considera que probablemente Sebregondi habría ya realizado un primer aprendizaje previo a su llegada a Roma y su entrada al servicio de Crescenzi. No obstante el interés del marqués de la Torre por la arquitectura y su propia práctica nos lleva a pensar que pudo intentar inculcar a sus protegidos una visión global de las artes, como demuestra el hecho de que el pintor Bartolomeo Cavarozzi enviara una traza para la Fontana del Palazzo dei Priori de Viterbo, como ha demostrado NICOLAI, Fausto, “Bartolomeo Cavarozzi ‘disegnatore’ di fontane e la storia della fontana nel cortile del Palazzo dei Priori”, en *Biblioteca e società*, n° 1-2, junio 2003, pp. 38-42. Aunque no se haya podido constatar si finalmente la fuente se realizó con los diseños de Cavarozzi, la noticia evidencia la capacidad del pintor para dar trazas de carácter escultórico-arquitectónico a partir de su dominio del dibujo, algo aprendido en el ambiente del Palacio Crescenzi.

²⁶⁸ Se trata de un contrato de *locatio* de un apartamento, propiedad de Crescenzi. Sebregondi actuará como testigo, vid. *Archivio di Stato Romano* (en adelante ASR), 30 *notai*, uff. 24, vol. 128, f. 192r y v y f. 234, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 135, n. 58.

Para Pupillo, resulta exagerado considerarlo discípulo de Crescenzi, suponiendo que su paso por la academia que menciona Baglione debe entenderse como su ingreso en el círculo de protegidos de Crescenzi²⁶⁹. Sin embargo, al igual que ocurre con Cavarozzi o con Pereda, creemos que la protección de Crescenzi no se limita a proporcionar alojamiento, clientes y manutención. Crescenzi moldea el estilo de sus protegidos, para cumplir con sus propias expectativas. Por ello, consideramos que debió dejar su personal huella en la arquitectura de Sebregondi, del mismo modo que entendemos hará con el arquitecto español Alonso Carbonel. Coincidimos con Pupillo en que Crescenzi no pudo enseñar a Sebregondi los rudimentos prácticos y teóricos de la Arquitectura, ni tampoco adoctrinarle sobre las principales técnicas y materiales constructivos. Un aprendizaje que Sebregondi posiblemente ya habría realizado en su ciudad natal, de la mano de algún maestro local, antes de trasladarse a Roma en busca de mejores oportunidades laborales²⁷⁰. Pero sí pudo Crescenzi imponer a Sebregondi el gusto por determinados modelos arquitectónicos, ampliando sus posibilidades plásticas y estéticas, además de introducirle en aquellas fábricas que corrían bajo su directa supervisión.

Gracias a la influencia de Crescenzi, Sebregondi pudo intervenir en la iglesia romana de Santa María del Pianto, situada en Piazza Giudea²⁷¹. Esta iglesia quedaba bajo la protección de la *Confraternità* de Santa María del Pianto, encargada de dirigir y administrar las obras del templo. Varios miembros de la familia Crescenzi, incluido Giovanni Battista, formaban parte de dicha *Confraternità*, por lo que no es extraña la presencia en las obras de Sebregondi, documentado entre 1610 y 1612²⁷². El arquitecto Giovanni Battista Mola, en su *Breve racconto delle miglior opere d'architettura*, escrito en 1663 (y publicado en 1966), ofrece un interesante testimonio sobre la colaboración en esta empresa entre Crescenzi y Sebregondi: “*Il disegno dela Chiesa, e de Nicolò Subergondio Valtellinese con l'intervento de Gio: Battista Crescenzi, ecceto la tribuna*”²⁷³. Como subraya Pupillo, esta afirmación cobra un matiz muy significativo si tenemos en cuenta que Giovanni Battista Mola participó en la fase final de construcción de la citada iglesia (entre 1640 y 1642), pudiendo recuperar los

²⁶⁹ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 220 y ss.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 142.

²⁷¹ Acerca de la construcción de la iglesia, *vid* GRÖBNER, Christine y TUCCI, P. L., “S. Maria del Pianto”, en *Le Chiese di Roma Illustrate*, nuova serie 27, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, Fratelli Palombi ed., 1993, p. 32. Suesivas intervenciones han transformado el aspecto original de la primitiva iglesia, quedando irreconocible la fábrica de Sebregondi.

²⁷² PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 144 e Ídem (2005), *op. cit.*, pp. 26-27.

²⁷³ MOLA, Giovanni Battista, *Breve racconto delle miglior Opere d'Architettura, Scultura, et Pittura, fatte in Roma et alcune fuor di Roma*, 1663 publicado en NOEHLES, Karl, *Roma l'anno 1663 di Giov. Batt. Mola*, Berlín, Bruno Hessling, 1966, p. 105. Acerca de las dos versiones manuscritas de esta obra, *vid*. FALABELLA, Susanna, “Giovan Battista Mola e Giovanni Baglione: riflessioni sulle due redazione di una guida romana”, en MACIOCE, Stefania (coord.) (2002), *op. cit.*, pp. 184-214 y PUPILLO, Marco (2005), *op. cit.*, p. 21. Mola, padre del pintor Pier Francesco, habría llegado a Roma hacía 1601 introduciéndose en el círculo de Flaminio Ponzio y Onorio Longhi, ambos arquitectos relacionados con Crescenzi.

planos originales del edificio. Por tanto Mola debía conocer de primera mano los primitivos proyectos trazados por Sebreondi, quizá con anterioridad a 1610, donde se mencionaría la participación de Crescenzi²⁷⁴.

Crescenzi pudo introducir a Sebreondi en la *Congregazione per le acque del Tevere*, en la cual participó en varias ocasiones. El propio Sebreondi reconoce haber participado en las tareas de reconstrucción del *Tevere*, después de las graves inundaciones sufridas a comienzos del siglo XVII²⁷⁵.

Además, según la atribución de Baglione, Sebreondi “*Architettò a Signori Panfilij la Porta e la Ringhiera nella piazza di Pasquino*”, una intervención semejante a aquella realizada en el palacio Crescenzi, y que quizá se deba a la relación entre los Pamphili y los Crescenzi, ambos vinculados al Oratorio romano²⁷⁶. Pupillo ha documentado una tercera intervención de Sebreondi en Roma, antes de su traslado a Mantua en 1613. Un documento relativo a las obras de reforma de la iglesia de la Madonna di Costantinopoli confirma que en junio de 1607, coincidiendo con las obras del Palacio Crescenzi, Nicolò Sebreondi estaría al frente de la construcción de una nueva iglesia supervisada precisamente por Crescenzi, nombrado a tal efecto “*sopraintendente dell’Architettura della p[resen]te fab[ric]a*”²⁷⁷.

En cierto modo, la actividad de Sebreondi queda subordinada a las directrices de Crescenzi. Aunque el arquitecto español Alonso Carbonel tuvo siempre su residencia independiente de Crescenzi en la corte madrileña, podemos establecer un paralelismo entre ambos arquitectos y su relación profesional con Crescenzi. Sebreondi y Carbonel son arquitectos técnicos con amplios conocimientos técnicos y prácticos en la materia (aunque sabemos que Carbonel adquirió su primera formación como escultor, orientado a la ejecución de retablos). Crescenzi no ha podido recibir esa formación específica pero es capaz de suplirla con su dominio del dibujo y su capacidad para la ejecución de trazas. En realidad, ambas figuras son complementarias: Crescenzi necesita arquitectos capaces de ejecutar con fidelidad

²⁷⁴ Para Gröbner, la afirmación de Mola acerca de la intervención de Crescenzi pretende indicar una mera recomendación por parte de Giovanni Battista en favor de Sebreondi, *vid.* GRÖBNER, Christine y TUCCI, P. L. (1993), *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁵ “*Più volte li è occorso in Roma nell’occasione del Inondatione del Tevere, essendo stato tra li eletti d’ordine di Sua Santità*”, *vid.* BERTOLOTTI, Antonio, *Architetti, ingegneri e matematici in relazione coi Gonzaga, Signori di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Genova, 1889, p. 107.

²⁷⁶ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 142, y también Ídem (2005), *op. cit.*, p. 26. De hecho Pupillo supone que el contacto entre Crescenzi y Sebreondi pudiera partir del Oratorio.

²⁷⁷ PUPILLO, Marco (2005), *op. cit.*, pp. 24 y 31, n. 80. Esta iglesia pertenecía a la *Arciconfraternità di Santa Maria d’Itria*, de la nación siciliana, establecida en Roma en el siglo XVI. Según Pancirolli o Martinelli, la iglesia fue construida entre 1515 y 1578 “*con le Regie limosine del Re Cattolico Filippo secondo, e coll’assistenza del Cardinal Simone Tagliaviva d’Aragona*”, *vid.* MORONI, Gaetano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. LXV, In Venezia, Tipografia Emiliana, 1853, pp. 129-131. La iglesia actual, sita en Via del Tritone, es fruto de reformas posteriores. Pupillo transcribe los documentos ya citados en CROCE, G. M., *L’Arciconfraternità di S. Maria Odigitria dei Siciliani in Roma. Profilo Storico (1593-1970)*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1994, p. 37.

y destreza sus ideas, y Carbonel y Sebreondi pueden contar con la protección de un poderoso mecenas que impone sus diseños permitiéndoles una total libertad de ejecución.

Por último, las relaciones entre Crescenzi y el duque Ferdinando Gonzaga (1587-1626), favorecieron el traslado de Sebreondi a la corte de Mantua en 1613, para entrar como arquitecto al servicio del Duque²⁷⁸. Será en esta corte donde pueden documentarse las obras más importantes de Sebreondi, al margen ya de la protección de Crescenzi, destacando entre todas sus intervenciones en la construcción de la *Villa Favorita* (figs. 49-51). Un magnífico palacio de recreo, rodeado por una vasta extensión de jardines y pesqueras, que Ferdinando convirtió en símbolo de la riqueza del Ducado y reflejo de su exquisito gusto y sensibilidad artística, gracias a la importante colección de obras de arte que llegó a albergar²⁷⁹.

a) La intervención Crescenzi-Sebreondi en el Palacio Crescenzi

En las plantas de la ciudad de Roma publicadas a finales del siglo XVI, especialmente la de Buffalini (1551) o Tempesta (1593), podemos ver el solar del futuro palacio Crescenzi. Un conjunto de construcciones apiladas, sin ningún tipo de ordenación ni portada, con algunas puertas y ventanas distribuidas en las fachadas que dan tanto al Panteón como a la *Salita dei Crescenzi*²⁸⁰. La construcción del palacio familiar que hoy puede contemplarse en *Piazza Rotonda* se debe al empeño de Virgilio Crescenzi, quien emprendió las obras hacia finales del siglo XVI (figs. 44 y 45). Sin embargo, la imagen actual del palacio poco tiene que ver con el aspecto original. Deshabitado tras la desaparición del último descendiente de los Crescenzi en 1761, la arquitectura original del palacio se verá progresivamente alterada y modificada en planta y alzado por las intervenciones de los sucesivos propietarios. A partir del siglo XIX, se reconstruirán las fachadas, homogeneizando su aspecto y alterando la jerarquía

²⁷⁸ PUPILLO, Marco (2005), *op. cit.*, p. 27. Acerca de la actividad en Mantua de Sebreondi *vid.* AZZI-VISENTINI, Margherita, “Niccolò Sebreondi” en *Il Seicento nell’arte e nella cultura con riferimento a Mantova*, Milano, Silvana, 1985, pp. 103-111 y PASTORE, Giuse, “Niccolò Sebreondi architetto della favorita e di altre fabbriche mantovane”, en *Civiltà mantovana*, n° 4, 1984, pp. 79-95. La elección por parte de Gonzaga de pintores como Roncalli, Baglione o Brill para decorar *La Favorita*, demuestran la consulencia artística de los Crescenzi, quienes sabemos que actuaron como agentes entre el entonces cardenal Gonzaga y los Pighini en la compra de esculturas antiguas, *vid.* BERTOLOTI, Antonio (1889), *op. cit.*, pp. 106-109.

²⁷⁹ *Vid.* ASKEW, Pamela, “Ferdinando Gonzaga’s patronage of the pictorial arts: the Villa Favorita”, en *The Art Bulletin*, vol. LX, n° 2, 1978, pp. 274-295. A partir del siglo XVIII, la *Villa Favorita*, localizada a pocos kilómetros de la ciudad de Mantua, fue víctima de un progresivo abandono. Pudimos visitarla en 2010, presentando un aspecto deplorable. Abandonada a su suerte, su estado de conservación era lamentable y en nada recuerda el esplendor de antaño.

²⁸⁰ BUFALINI, Leonardo, *Pianta di Roma* (1551) y TEMPESTA, Antonio, *Pianta di Roma* (1593), *vid.* DONADONO, Laura (2005), *op. cit.*, p. 37. Acerca de la adquisición de terrenos en el área comprendida entre la iglesia de San Eustachio y Piazza Rotonda por parte de los antepasados de la familia Crescenzi, *vid.* IPPOLITI, Alessandro, “Le strategie urbane per l’area e la presenza dei Crescenzi”, en DONADONO, Laura (ed.) (2005), *op. cit.*, pp. 9-14.

de los accesos, siendo ahora el principal el frontero al Panteón, construyendo un piso superior a modo de ático decorado con nichos y bustos clásicos²⁸¹.

Siguiendo el análisis de Pupillo, la construcción de este palacio debió atravesar varias fases, interrumpidas por la falta de recursos económicos para proseguir las obras con regularidad. Tal y como parecen demostrar los documentos custodiados en el Archivio di Stato Romano, el arquitecto responsable de poner en marcha la construcción del palacio fue Giacomo della Porta entre 1580 y 1583. Tras varios años de inactividad, las obras fueron retomadas en una fase de mayor envergadura a nivel constructivo entre 1600 y 1603, al mando ya del arquitecto Carlo Lambardo, esta vez bajo el impulso de los hijos y herederos de Virgilio (fallecido en 1592), los hermanos Pietro Paolo, Giacomo y Vincenzo Crescenzi²⁸².

Giovanni Battista Crescenzi y el arquitecto Niccolò Sebregondi serán protagonistas de la tercera y última fase constructiva, desarrollada entre 1606 y 1607. Esta última fase estará dedicada principalmente a la decoración interior de las estancias del piso principal y a la ordenación de la fachada principal sobre la *Salita dei Crescenzi*, en lo que respecta a las molduras de las ventanas y la ejecución de la portada.

Los papeles que Crescenzi y Sebregondi jugaron en esta última fase han intentado ser esclarecidos por los historiadores, atendiendo a la información a veces contradictoria que nos facilitan las fuentes literarias y documentales conservadas. En un primer momento Sebregondi fue considerado el arquitecto del conjunto del palacio, y así encontramos la noticia en una guía de Roma escrita por Ludovico Totti, pariente sin duda del editor y coleccionista de antigüedades Pompilio Totti, publicada en su imprenta en 1638²⁸³. Aparte de las copiosas guías sobre las *Meraviglie* o *Grandezze* de Roma, desconocemos cual podría ser la fuente directa de información que utilizaría Totti para la concreta atribución a Sebregondi de la autoría del palacio. A tenor de su relato, Totti demuestra conocer (al menos en parte) algunas de las pocas obras documentadas en Roma de Sebregondi, al adjudicarle la autoría de iglesia de Santa María del Pianto. A pesar de que Baglione debía seguramente conocer el *Ritratto di Roma moderna* cuando escribe la biografía de Crescenzi, publicada en 1642, dará una versión ligeramente diferente de los hechos, puntualizando que Sebregondi fue responsable únicamente del diseño de la portada principal del palacio Crescenzi y de las molduras de las

²⁸¹ Para la historia constructiva del palacio y las distintas intervenciones y proyectos, algunos afortunadamente fallidos como aquel de Valadier para *despejar* la visión del Panteón a costa del derribo de buena parte del palacio Crescenzi, remitimos a PUPILLO, Marco (2005), *op. cit.*, pp. 28-29 e Ídem (1996), *op. cit.*, cap. III.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ “*Il palazzo a man manca dell’Eminentissimo Cardinal Crescentij è architettura del Sebregondi, di cui anco è l’architettura della Madonna del Pianto*”, *vid* TOTTI, Pompilio, *Ritratto di Roma moderna*, in Roma per il Mascardi, 1638, p. 324. Esta obra será nuevamente publicada con mínimas variaciones por Filippo de Rossi en 1652, sin afectar en nada a la descripción del Palacio Crescenzi. Totti fue uno de los principales editores en la Roma de la primera mitad del siglo XVII, participando en importantes empresas editoriales como la edición de 1636 de los *Annali Ecclesiastici* del oratoriano Cesare Baronio. Sobre Totti *vid*. RHODES Dennis E., “Pompilio Totti: publisher, engraver, roman antiquary” en *Papers of the british school at Rome*, vol. 37, 1969, pp. 161-172.

ventanas del piso principal²⁸⁴. Esta versión fue copiada por otros teóricos como Fioravanti Martinelli, autor de la segunda mitad del XVII, quien mantiene la atribución parcial a Sebreondi en su texto manuscrito, realizado entre 1660 y 1663²⁸⁵.

La intervención de Crescenzi en la fábrica de su palacio fue propuesta por el arquitecto Giovanni Battista Mola, en su *Breve racconto delle miglior opere d'architettura*. Mola no duda en afirmar: “*Il Palazzo del' Marchese Crescenzi tra la Ritonda e S. Eustachio, con quelle conci di travertino cosi saldi, e si ben lavorati come se fusse marmo, che in vero non vene paragone è architett[ur]a de Nicolò Suborgondio valtelinesse allievo di Gio: Battista Crescenzio, con suo intervento*”²⁸⁶.

Esta colaboración Crescenzi-Sebreondi fue subrayada también por el autor de los comentarios a las imágenes del segundo volumen del libro *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, editado en Roma por Gian Giacomo de Rossi, cuyos grabados fueron diseñados por Giovanni Battista Falda (fig. 46). En la didascalia que acompaña el grabado con el alzado del *Palazzo Crescenzi*, se indica: “*Palazzo dell'Ill.mo S. Marchese Crescentii nel rione di Colonna alla Rotonda disegno del S.r Gio Batt.a Crescentii pittore et architeto eseguito da Nicolo Sebreondio*”²⁸⁷. Al no poder determinar con certeza la fecha exacta de la ejecución de

²⁸⁴ “ [...] il quale [Sebreondi] per il suo Palagio [se refiere al Palacio Crescenzi] fecegli il disegno della Porta, e delle vaghe Finestre di trevertino con molta gratia formate”, vid. BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, Roma, p. 365. No obstante, en las biografías de los arquitectos que aparecen documentados en relación con el palacio Crescenzi, Giacomo Della Porta y Carlo Lambardo, Baglione nada indica sobre su participación en la fábrica, *Ibidem*, pp. 166 y 167 para Lambardo, y p. 74 para la biografía de Della Porta.

²⁸⁵ El manuscrito fue publicado tardíamente, ya en el siglo XX, vid. MARTINELLI, Fioravante, *Roma ornata dell'architettura, pittura et scultura* (1660-1663), publicada por D'ONOFRIO, Cesare, *Roma nel Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1969, p. 241: “*De Crescentij alla Rotonda. Il disegno della porta e delle finestre è di Niccolò Sebreundi di Valtellina*”, vid. PUPILLO, Marco (2005), *op. cit.*, p. 30, n. 49. En la obra más conocida de Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarij*, publicada en 1644 con dedicatoria a Cassiano dal Pozzo y reeditada en numerosas ocasiones, nada indica sobre la autoría del palacio.

²⁸⁶ MOLA, Giovanni Battista (1663), *op. cit.*, p. 127.

²⁸⁷ FERRERIO, Pietro y FALDA, Giovanni Battista, *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, Roma, Gian Giacomo de Rossi, ¿1640-1665?, vol. 2, f. 82. Citamos por el ejemplar con la signatura ER/1896 de la Biblioteca Nacional Española (en adelante BNE).

este grabado, es posible que el autor de estos comentarios hubiera manejado el manuscrito de Mola, pero no descartamos la posible utilización de otra fuente²⁸⁸.

La imagen de Falda es la primera estampa dedicada exclusivamente a la representación de la planta y alzado del palacio Crescenzi, que debido a su céntrica ubicación había sido ya grabado en algunas vistas generales del Panteón romano, así como en las plantas de Roma de la primera mitad del siglo XVII. Falda no sólo representa el palacio Crescenzi *alla Rotonda*, sino aquel construido también por Giacomo Della Porta para la familia de Ottavio Crescenzi en *Via del Seminario*, pariente de Virgilio Crescenzi y cabeza del ramo Crescenzi que emparentará con los marqueses Serlupi.

Es interesante subrayar el interés del editor, Giovanni Giacomo de Rossi, por las construcciones de los Crescenzi que no aparecían en otras colecciones anteriores de grabados, como aquellas realizadas por Giacomo Lauro o Pietro Ferrerio²⁸⁹. Quizá esta ausencia se debiera simplemente a una elección personal por parte de los autores o editores, al considerar que en esos momentos ni la familia ni el palacio Crescenzi resultaban lo suficientemente interesantes como para formar parte de su colección. Nos resulta significativo entonces que De Rossi decida grabar con todo detalle estos palacios y quizá podemos encontrar una explicación plausible si atendemos al dedicatario de este segundo volumen. Se trata del

²⁸⁸ Esta obra, *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, supone la ampliación de la primitiva colección de alzados y plantas de palacios romanos, realizada por el arquitecto y pintor Pietro Ferrerio (+1654), en el tercer decenio del siglo XVII (ejecutada aproximadamente entre 1638 y 1654). Esta publicación suele fecharse hacia 1650-1655, cuando efectivamente el editor Gian Giacomo de Rossi realiza una primera tirada que consta de unas 40 láminas grabadas únicamente por Ferrerio (como consta por la circulación de algunos ejemplares bajo el título *Nuova Raccolta di Palazzi diversi nell'alma città di Roma*). Sin embargo, la dedicatoria por parte de De Rossi al cardenal Camillo Massimo, indica que la edición del *Palazzi* en dos volúmenes debe situarse entre 1670 y 1677. Por esta razón, algunos autores proponen una cronología tardía para los grabados de Falda que acompañan a Ferrerio, *vid.* FUHRING, Peter, *Ornament prints in the Rijksmuseum. II. The Seventeenth Century. Part one*, Studies in prints and printmaking, vol. II, Amsterdam, 2004, p. 263. No obstante, la fecha de edición de una obra de estas características (una colección ficticia a base de “hojas volantes”), no implica que sus grabados necesariamente hayan sido realizados en un periodo inmediatamente previo a la tirada. Los grabados firmados por Falda, siguen con gran fidelidad las pautas de rigor arquitectónico y compositivo que había marcado Ferrerio en los ejemplos por él realizados, y bien podrían corresponderse con los primeros trabajos de Falda. Podrían haber sido ejecutados en torno a 1662-1665, coincidiendo con la consolidación de la relación entre Falda y el editor Giovanni Giacomo de Rossi. Para Ferrerio, *vid.* PIACENTINI, Michelangiolo, “Architetti romani minori nel ‘600” en *Palladio*, anno IV, n° 1, 1949, pp. 29-33 y STELLA, Eleonora Mª, voz “Ferrerio, Pietro”, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 46, 1996, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-ferrerio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-ferrerio_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015). Sobre Falda remitimos a la aproximación biográfica propuesta por TOZZI, Anita Margiotta-Simonetta, voz “Falda, Giovanni Battista”, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 44, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-falda_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-falda_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015). La relación entre Falda y De Rossi ha sido analizada en CONSAGRA, Francesca, *The De Rossi family print publishing shop: a study in the history in seventeenth-century Rome*, The John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1993.

²⁸⁹ Nos referimos por ejemplo a la colección de Palacios de Roma grabada por Giacomo Lauro en la primera mitad del siglo XVII, *Palazzi diversi nell'alma città di Roma dei più celebri architetti*, publicada en 1638 por Giovanni Battista de Rossi (aunque algunas de sus estampas pueden ser anteriores o posteriores), *vid. Infra*.

cardenal Camillo Massimo (1620-1677), noble diletante, protector y mecenas de artistas²⁹⁰. Camillo pertenecía a una de las familias más antiguas del nobiliario romano, los Massimo o Massimi, uno de cuyos miembros fue precisamente Anna Massimo, esposa de Giovanni Battista Crescenzi. En su juventud, el cardenal Massimi había participado junto con otros nobles aficionados a las artes y a la pintura en la ilustración de los *Documenti d'Amore* de Francesco Barberino, donde vimos cómo también contribuyó el hermano menor de Crescenzi, Francesco²⁹¹.

En 1697, los editores Michel Angelo y Pier Francesco de Rossi reeditan la *Descrizione di Roma moderna*, donde vemos cómo Crescenzi se convierte en el autor en solitario del palacio: “*Il Palazzo a mano manca de' Signori Crescenzi Romani è architettura di Gio: Battista Crescenzi*”²⁹². Esta misma atribución se repite en la colección de estampas titulada *Studio di architettura civile*, publicada por el heredero de Giovanni Giacomo de Rossi, en 1702²⁹³ (figs. 47 y 48).

Vemos como, en menos de un siglo, las fuentes literarias han ofrecido distintas posibilidades para la autoría del palacio. Aunque en ningún momento se haya mencionado a los verdaderos artífices de la planta del palacio: Giacomo Della Porta y Carlo Lambardo, como hemos visto. Quizá la memoria de estos dos primeros arquitectos se hubiera perdido muy pronto, debido a la discontinuidad en la realización de las obras. Además, el protagonismo de Crescenzi y Sebregondi en la tercera y definitiva fase constructiva, facilitó su recuerdo entre sus contemporáneos como los autores materiales del conjunto. Resulta extraño que una fuente de la talla de Baglione, silencie esta colaboración entre Crescenzi y Sebregondi que sin duda habría contribuido al mejor conocimiento de la actividad arquitectónica de Crescenzi. Para Baglione, la actividad como arquitecto de Crescenzi parece comenzar en directamente España y así describe con orgullo los dos edificios ejecutados para

²⁹⁰ Camillo Massimo fue nombrado cardenal en 1670, culminando una brillante carrera eclesiástica accidentada por algunos desencuentros. Acerca de la trayectoria del cardenal y sus habilidades artísticas, *vid.* BEAVEN, Lisa, “Cardinal Camillo Massimi: amateur draftsman and pupil of Poussin”, en *Master drawings*, nº 41, 1, 2003, pp. 14-29, y especialmente Ídem, *An Ardent patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle: Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez*, Londres/Madrid, Paul Holberton/CEEH, 2010.

²⁹¹ *Vid. Supra.*

²⁹² *Descrizione di Roma moderna, formata nuovamente con le autorità del Cardinal Baronio, Alfonso Ciaconio, d'Antonio Bosio, Ottavio Panciroli, e d'altri celebri Autori accennatti nella lettera al lettore*, in Roma, 1697, nella libreria di Michel'Angelo e Pier Vincenzo Rossi a Pasquino, all'insegna della Salamandra. Las fuentes mencionadas por los autores en el título resultan lugares comunes de la incipiente historiografía romana como la *Roma sotterranea* de Antonio Bosio (Roma, 1632) o los *Tesori dell'alma città di Roma* (Roma, 1600 y 1625) de Panciroli, sirviendo como fuentes de autoridad que avalan el rigor del texto, aunque en muchos casos nada tengan que ver con el contenido específico de la obra.

²⁹³ *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte finestre tratti da alcune fabbriche insigne di Roma*, Domenico de Rossi erede di Gio: Giacomo de Rossi alla Pace, 1702, parte prima, pp. 129 y 130, citamos por el ejemplar con la signatura ER/3243, BNE. Sin duda el editor conocía los grabados de Falda y posiblemente la *Descrizione di Roma moderna* (Roma, 1697). Este compendio de ilustraciones tenía un interés práctico, utilizado como repertorio formal entre arquitectos y aprendices y su atendibilidad no es mayor que la de Mola o Baglione.

los monarcas: el panteón escurialense y el palacio del Buen Retiro. Por su parte, el arquitecto Giovanni Battista Mola podría estar familiarizado con un sistema operativo en el que traza, diseño y ejecución no tenían porqué ir siempre de la mano. Tanto Mola como Falda explican en los mismos términos la colaboración que se establece entre Crescenzi y Sebgondi: Crescenzi es el autor de la traza que Sebgondi se encarga de materializar²⁹⁴. Una clara separación en las funciones especulativa y práctica que responde a la concepción albertiana del arquitecto que Crescenzi desarrolló a lo largo de toda su carrera.

La documentación encontrada por Pupillo acerca de la construcción del palacio Crescenzi confirma la presencia de Sebgondi en las obras, proyectando las ventanas del *piano nobile* que deben realizarse “*conforme al disegno [...] da M[ae]stro Niccolò Sibrigondo*” que ejecutará el siciliano Pietro Gatti²⁹⁵. Crescenzi aparece constantemente en la documentación como último responsable de la obra, pudiendo deshacer y tirar abajo aquello que no cumpliera sus expectativas y nivel cualitativo, una condición que ya sus hermanos habían empleado como garantía de calidad de la obra en la documentación relativa a la segunda etapa constructiva. Al igual que ocurrirá con las Condiciones para la obra del panteón escurialense, la firma por parte de Sebgondi de los diseños con los que se llevarán efectivamente a cabo las obras del palacio Crescenzi, no tiene que excluir una colaboración con Crescenzi en el diseño de las mismas. Recordemos como, una vez concluidas las obras, Crescenzi y Cavarozzi, siguiendo los diseños de Roncalli, ejecutaron los frescos que decoraron la llamada Sala de la Academia²⁹⁶.

De este modo, su propia vivienda reflejará el talento de Crescenzi como arquitecto y pintor, siendo un ejemplo visible para toda la sociedad romana de sus capacidades artísticas. Su particular interés por fijar a través de estas intervenciones su imagen como noble artista, responde a un claro deseo de visibilidad y reconocimiento por parte de sus contemporáneos.

²⁹⁴ PUPILLO, Marco (2005), *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁵ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 137, n. 66, ARS, 30 notai, uff. 24, vol. 134. Contrato con Pietro Gatti para realizar las molduras de las ventanas del segundo piso del Palacio Crescenzi.

²⁹⁶ *Vid. supra*.

Capítulo II.

Crescenzi pintor, marchante y coleccionista: la *Accademia Crescenzi*

1. La actividad pictórica de Crescenzi

Son varias las fuentes que certifican la actividad de Crescenzi como pintor. Ya hemos analizado la importancia del testimonio de Giulio Mancini, estricto contemporáneo de Crescenzi. Recordemos sus palabras, al hablar del protector de Cavarozzi: “[...] *suo mecenate Signor Gio. Battista Crescenzi, il quale con il diletto, non degradando niente dalla sua nobiltà grande conduce alle volte qualche pittura per accompagnare et ornare l’altre rare qualità quali conosciute dalla Maestà Cattolica vengono adoperate dalla medesima con gusto e giubilo di tutti i virtuosi*”²⁹⁷. Mancini nos ofrece una clave importante para contextualizar la actividad artística de un noble como Crescenzi: el *diletto*. Para Spezzaferro, es importante la expresión con la cual Mancini describe la actividad de Crescenzi como pintor: “[Crescenzi] *conduce alle volte qualche pittura*”. El verbo *condurre* tendría una connotación de movimiento, sugiriendo Spezzaferro que Mancini indicaba veladamente el trabajo como marchante de Crescenzi, trasladando las obras de unas manos a otras. Según esta hipótesis, Crescenzi desarrollaría una actividad empresarial, como un intermediario entre artistas y comitentes, que muy poco tendría que ver con el *diletto* y su condición aristocrática²⁹⁸.

Consideramos que Spezzaferro no se equivoca en su análisis del perfil profesional de Crescenzi, que evidentemente tenía un componente empresarial y buscaba el *guadagno* por encima del *diletto*. La economía familiar no era lo suficientemente desahogada como su apellido exigía, y Giovanni Battista, como heredero del *cassato*, debía buscar nuevas vías de negocio para mantener su status social. Sumado a otras fuentes de ingresos (rentas, alquileres de haciendas, explotaciones...), Crescenzi procuraría obtener beneficios económicos con su actividad artística, directa o indirectamente. Lo veremos con el papa Paolo V y especialmente para los monarcas españoles, quienes le ofrecían un importante salario mensual para “su entretenimiento”.

Sin embargo, Crescenzi actuaba como un verdadero diletante, tal como ha analizado Bernstorff²⁹⁹. En lo que respecta a su propia producción como pintor o arquitecto, Crescenzi

²⁹⁷ Vid. MANCINI, Giulio (1617-1620), vol. I, p. 256.

²⁹⁸ SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 51: “*E si comprenderebbe meglio il tono giustificatorio, più che elogiativo, di questa frase con cui il Mancini sembra in realtà alludere ad un’attività del Crescenzi che, in quanto probabilmente non era esercitata in maniera disinteressata, non poteva allora esser ritenuta consona allo status sociale di un nobile*”.

²⁹⁹ Además de BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, especialmente el capítulo II, pp. 75-127. Esta cuestión ha sido retomada en Ídem., “Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature morte presentate da Giovan Battista Crescenzi a Filippo III e Cassiano dal Pozzo”, en BERNSTORFF, Marieke von y KUBERSKY-PIREDDA, Susanne (eds.), *L’arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, Studi della Bibliotheca Herziana, v. 8, Cinisello Balsamo/Milán, Silvana editoriale, 2013, pp. 161-181.

siempre se mantuvo en los límites impuestos por el *diletto*, cuidando muy bien las apariencias. Desarrolló esta producción dentro de un contexto íntimo y familiar, revistiendo sus cuadros y proyectos arquitectónicos de un carácter único y excepcional. Todas sus obras están ejecutadas como una deferencia exclusiva hacia el receptor, convirtiendo sus intervenciones artísticas en piezas únicas, verdaderos *donos*, que honraban a su poseedor. Los cuadros o frescos ejecutados por Crescenzi, sin mediación económica aparente, son muestras escogidas del arte de un verdadero diletante, con capacidades sobradas para el desempeño de una actividad artística en los límites de la profesionalidad.

a) Primeras obras en Roma: Crescenzi y Cristoforo Roncalli

La descripción más explícita de un primitivo catálogo de obras de Crescenzi se encuentra en Baglione: “*E questo Signore virtuoso arrivó a tal segno, che da se operava co[n] buona pratica; e vogliono che facesse di sua mano a olio sopra lo stucco alcuni Puttini, che stanno ne’ triangoli della Cuppolletta, entro la Cappella de’ Signori Oricellai in S. Andrea della Valle, ove tutto il rimanente è pittura del suo Maestro Cavalier Pomarancio: & egli ancora co’ tratti del suo pennello in alcuni luoghi ha honorato, alla Piazza della Rotonda le stanze del suo Palagio: & alcuni quadri ha parimente co’suoi colori abbellito*”³⁰⁰. Como vemos, en su mayoría se trata de obras en colaboración con el que fuera su maestro de dibujo, Cristoforo Roncalli. Al margen de estas intervenciones, Baglione indica que Crescenzi ha realizado “algunos cuadros con sus colores” aunque solamente describe con precisión uno, quizá el que considera más importante: el bodegón con el cual obsequió al rey de España en su llegada a la corte madrileña, que estudiaremos a continuación.

Sin embargo, no ofrece ninguna noticia sobre el primer cuadro documentado de Crescenzi, firmado y fechado en 1596, el *San Antonio Abad* realizado para la abadía de San Eutizio en Piedivalle (Italia)³⁰¹ (fig. 2). Como subrayaba Liliana Barroero, entre 1594/1596 y 1602, el nuevo abad del monasterio Giacomo Crescenzi (hermano de Giovanni Battista) emprendió una serie de reformas en la abadía, para adaptar el interior de la iglesia al nuevo

³⁰⁰ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, ff. 364-365.

³⁰¹ Esta obra fue atribuida al pintor Cristoforo Roncalli por Salvatore Petrini, junto con otros lienzos del mismo estilo que se hallaban en la iglesia de la abadía. Una oportuna restauración realizada en 1987, reveló la firma y la fecha presentes en la inscripción situada en el pilar que acompaña a la figura del santo: “HOC OPUS FECIT / D. JOANNES BAPTISTA DE CRESCENTIIS / PINGEBAT / 1596 / AETATIS SUAE 19”, *vid.* PETRINI, Salvatore, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1983, p. 109. La primera atribución a Crescenzi en BARROERO, Liliana, “Casa Crescenzi a San Eutizio”, en *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, cat. exp. (Spoleto, 1989), Perugia, 1989, pp. 253-258 y ficha nº 74 del catálogo, pp. 262-264. Remitimos a PUPILLO, Marco, “S. Antonio Abate”, en *La Regola e la fama. San Filippo Neri e l’Arte*, cat. exp. (Roma, 1995), Roma, 1995, pp. 520-521.

gusto barroco³⁰². Giacomo encargó a Roncalli varios cuadros para los altares de las capillas laterales y el altar mayor, que sería realizado nuevamente en madera. El *San Antonio* de Crescenzi estaba destinado a la importante capilla patrocinada por el obispo de Anagni, Antonio Seneca di Piedivalle, amigo de la familia³⁰³.

La firme atribución del *San Antonio* a Crescenzi y su temprana fecha de ejecución, hizo que muchos historiadores tuvieran que replantear sus hipótesis acerca de la temprana actividad como bodegonista de Crescenzi, seguidor del naturalismo de Caravaggio. La fidelidad al estilo elegante y monumental de Roncalli, permiten alejar a Crescenzi de la órbita de influencia de los caravaggistas al menos en estas fechas tempranas³⁰⁴.

Dos años más tarde, en 1598, encontramos un nuevo testimonio de la actividad como pintor de Crescenzi, esta vez en relación con los padres del Oratorio. Pupillo ha indicado la existencia de una *Santa Domitila* que Crescenzi habría pintado para ornato de la *Chiesa Nuova*, con motivo de la celebración de los funerales de Filippo Neri. Así se indica en una carta escrita por el Padre Antonio Gallonio al cardenal Agostino Cusano: “*Il cortile primo, che è quello speziaria era addobbato da’ panni di razza di V. S. Ill.ma, dove anco erano undici qudri tutti belli parte di M.o Christoforo parte de i S.ri Crescentij, di Mo.re Panfilio, con la Madonna di V.S.Ill.ma, e S.ta Flavia Domitilla, che ha dipinta il S.re Giov Battista*

³⁰² La abadía de San Eutizio se encuentra a pocos kilómetros de Piedivalle, un pequeño pueblecito próximo a las localidades de Preci in Valnerina y Norcia, en la provincia de Perugia, dentro de un paraje natural conocido como Val Castoriana. Los orígenes de la abadía se remontan al siglo V, cuando aquí vivían San Spes y San Eutizio, dos anacoretas llegados de Oriente para difundir el cristianismo en Occidente que acabaron convirtiéndose en los padres espirituales de San Benito. A partir de un pequeño oratorio dedicado a la Virgen, se construyó la abadía románica de la orden benedictina, restaurada por el abad Teodino I entre 1180 y 1236. Esta abadía fue cuna de una importante escuela de cirugía, llamada *Scuola di chirurgia presciana* (siglos XIII-XVIII), y de un espléndido *scriptorium*, cuya actividad contribuyó a la formación de una magnífica biblioteca. Muchos de los códices se conservan actualmente en la biblioteca de la Vallicella, y fueron regalados por Giacomo Crescenzi a los padres del Oratorio en 1605. Vid. PIRRI, Pietro, *L'Abbazia di San Eutizio in Val Castoriana presso Norcia e le Chiese dipendenti*, Roma, Orbis Catholicus, 1960.

³⁰³ BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, p. 168. Lamentablemente, sólo podemos reconstruir el aspecto que tuvo la iglesia a partir de las descripciones realizadas con anterioridad a 1955, fecha en la cual una dramática restauración suprimió el altar mayor y aquellos de las capillas laterales, trasladando los lienzos a nuevas sedes. Solo conservamos tres de los cuatro lienzos encargados por el abad Giacomo Crescenzi, descritos por Perretti y Pirri: el citado *San Antonio Abad* de Crescenzi y la *Madonna del Rosario* en la capilla patrocinada por Giacomo Crescenzi y el *Cristo Crucificado con San Eutizio y San Spes* para el altar mayor, ambas obras de Roncalli. Tanto el *San Antonio* como este último lienzo fueron trasladados por motivos de conservación, a la iglesia de San Giovanni Battista en la cercana localidad de Piedivalle, aunque actualmente el *San Antonio Abad* puede verse de nuevo en el interior de San Eutizio, vid. BARROERO, Liliana (1989), *op. cit.* No se conserva ninguna documentación sobre el encargo de este conjunto pictórico, un hecho que demuestra la familiaridad del pintor con su comitente y la naturaleza del proyecto, en un contexto íntimo y familiar. Como señala Pupillo, es posible que Crescenzi hubiera ejecutado también alguno de los lienzos hoy perdidos, vid. PUPILLO, Marco (1995), *op. cit.*, pp. 520-521. Además, las similitudes estilísticas entre *San Antonio* y la figura de uno de los santos del lienzo *Madonna con i Santi Feliciano, Eutizio, Santolo e Spes* (iglesia de Santa María Argentea, Norcia), ejecutado por Roncalli por encargo de Giovanni Seneca, ha hecho suponer la posible colaboración de Roncalli y Crescenzi, vid. BERNSTORFF, Marieke (2010), *op. cit.*, p. 102.

³⁰⁴ De forma temprana, Salerno se hizo eco de la atribución a Crescenzi de este lienzo para descartar su actividad como precoz pintor de *natura morta caravaggese*, vid. SALERNO, Luigi, *Nuovi Studi su la Natura Morta*, Roma, Ugo Bozzi, 1989, especialmente pp. 44-46 (p. 45).

Crescentio”³⁰⁵. Pupillo ha propuesto identificar esta obra con aquel lienzo de *Santa Domitila* que el padre Zazzara describió en el altar de la *chiesa nuova* con motivo de estas celebraciones, y podría también tratarse del lienzo elencado entre los bienes de Cesare Baronio en 1607: “*Un quadro di S. Flavia, è [sic] Domitilla con le cornice grandi*”.

En relación también con el Oratorio, Zuccari indicaba como Crescenzi pudo haber intervenido en la decoración del interior de la iglesia de los Santos Nereo y Aquileo, realizando alguna de sus figuras. Concretamente el San Pedro que “*sembra costruito con simile paludata imponentza (si notino anche le nodosità di mani e piedi). Lo sforzo di superare un’impostazione troppo statica potrebbe indicare, ad un anno di distanza, l’evolversi della sua pittura*”³⁰⁶ (fig. 6). El encargo de realizar estos frescos, partiría de uno de los miembros más importantes e influyentes del Oratorio, el cardenal Cesare Baronio, quien emprendería una serie de reformas en su iglesia titular entre 1596 y 1599³⁰⁷. Zuccari supone que Roncalli ejerció una importante influencia en la elección de los artistas que trabajaron en estas decoraciones, todos ellos colaboradores habituales en otras empresas del Oratorio y en relación también con los Crescenzi, como Alessandro Presciati o Girolamo Nanni, a quien atribuye los frescos que flanquean la puerta de acceso³⁰⁸.

Entre los años de 1604 y 1605, encontramos nuevas huellas de la actividad pictórica de Crescenzi. En estas fechas, una etapa crucial para Crescenzi al comenzar su trabajo para el papa Paolo V, son ejecutados los discutidos *putti* en las pechinas de la cúpula de la capilla Rucellai en la iglesia de *Sant’Andrea della Valle* (figs. 6 y 7). Los padres teatinos, responsables de la iglesia de *Sant’Andrea*, habían concedido el patrocinio de las tres primeras capillas del templo a tres importantes familias romanas: los Barberini, los Rucellai y los Crescenzi. Entre 1603 y 1604, Orazio Rucellai encargó las obras de su capilla funeraria, dedicada a los arcángeles, a los maestros *scalpellinos* Matteo da Castello y Francesco de Rossi, quienes trabajaron con un diseño atribuido por Hibbard al arquitecto Carlo Maderno³⁰⁹.

³⁰⁵ AOR, C I, 36, Miscellanea sec. XVII-XVIII, publicado en PAPI, Federica y ZICARELLI, Emanuela, *Problemi relativi alla cappella di San Filippo Neri nella Chiesa Nuova*, tesi di ricerca, Università di Roma, 1986-87, t. I, pp. 34-35, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 42 y BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 104.

³⁰⁶ ZUCCARI, Alessandro, “Cesare Baronio. Le immagine, gli artisti” en STRINATI, Carlo (1995), *op. cit.*, pp. 80-107 (p. 88).

³⁰⁷ Curiosamente el título de SS. Nereo y Aquileo pasará, tras la muerte de Baronio, al cardenal Innocenzo del Bufalo (1607-1610) y sucesivamente al hermano de Crescenzi, el cardenal Pietro Paolo (1611-1629), quien también emprenderá una serie de nuevas decoraciones en el interior de la basílica, realizadas por el pintor Antonio Circignani, conocido también como *il Pomarancio*, *vid. Infra*.

³⁰⁸ Para la relación de estos pintores con Crescenzi, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*

³⁰⁹ *Vid.* HIBBARD, Howard, *Carlo Maderno*, London, A. Zwemmer, 1971, p. 147. Acerca de la construcción y decoración de la capilla Rucellai, *vid.* GRILLI, Cecilia (2003), *op. cit.*, pp. 69-193.

El encargo a Roncalli para la decoración al fresco debió producirse a mediados de 1604, y en septiembre de 1605 la capilla estaría prácticamente terminada³¹⁰.

Al tratarse de la primera capilla en iniciar su construcción, la Rucellai se convirtió en el referente y modelo a seguir para el resto de capillas, como prueba la constante referencia en los contratos de la capilla Barberini o la de los Crescenzi³¹¹. Los mismos maestros Matteo da Castello y Francesco de Rossi, trabajaron en la ejecución material de las tres capillas entre 1603 y 1606, siguiendo probablemente diseños de Carlo Maderno³¹². Por ello, las tres capillas presentan un esquema decorativo semejante, basado en la combinación de pinturas al fresco y un revestimiento de placas de mármol y piedras diversas. En el caso de la Rucellai, este revestimiento podría haber sido escogido como un homenaje a la tradicional decoración a base de piedras duras (*commesse*) tan característica de Florencia, la ciudad natal de Orazio Rucellai y patria de su linaje. No obstante, este esquema decorativo basado en la combinación de mármoles de diversos colores, había alcanzado un gran éxito en Roma a partir de la decoración de la capilla Sixtina, en la basílica de Santa María Maggiore, ejecutada entre 1587 y 1589 por Domenico y Carlo Fontana³¹³.

La capilla Rucellai estaba dedicada a los arcángeles y su decoración pictórica incluía frescos en la cúpula, lunetos, pechinas y paredes laterales. El altar mayor quedaba presidido por un gran lienzo que representaba la lucha de San Miguel contra los demonios, actualmente perdido³¹⁴. Estos frescos, realizados en óleo sobre estuco, podrían ofrecernos más información sobre sus autores pero su pésimo estado de conservación ya impidió que fueran valorados correctamente por los primeros historiadores de Roncalli, W. Chandler Kirwin y Chiappini di Sorio³¹⁵. Su deterioro debió iniciarse en fechas muy tempranas, provocado quizá por las obras

³¹⁰ Tal y como se deduce de un *Avviso*, publicado en esta fecha: “*Sebbene no è ancor finita di tutto punto tuttavia è tanta la vaghezza del fatto, l’eccellenza delle pietre, architettura e pitture, che si può dire sia delle più belle cose di Roma, stimandosi oltre 15 mila scudi di spesa*”, citado por HIBBARD, Howard (1971), *op. cit.*, p. 147.

³¹¹ Vid. GRILLI, Cecilia (2003), *op. cit.*, pp. 69-193. En el contrato establecido entre los teatinos y el cardenal Maffeo Barberini, se especifica que la nueva capilla tendría que realizarse con “*belli marmi mischi conforme a quelli della cappella del Signor Horatio Rucellai in quanto alla quantità e non alla qualità*”. De hecho, en 1605 Pignatelli traspasó a Barberini algunos mármoles sobrantes de la capilla Rucellai, para su utilización en la capilla Barberini.

³¹² Para Hibbard, la traza de la capilla Barberini podría ser obra de Flaminio Ponzio, arquitecto vinculado a esta familia, *vid.* HIBBARD, Howard (1971), *op. cit.*, pp. 147 y 148. Castello y Rossi trabajarán junto a Crescenzi en algunas de las fábricas emprendidas por el papa Paolo V. Francesco de Rossi trabaja en la capilla Paolina desde 1605, y también Matteo da Castello, documentado a partir de 1610. Entre 1609 y 1612, trabajó en la Paolina el escultor Ambrogio Bonvicino, que también participa en la decoración de la Rucellai, ejecutando las parejas de ángeles entre 1605 y 1607, *vid.* DORATI, Maria Cristina, “*Gli scultori della cappella Paolina di Santa Maria Maggiore*”, en *Commentari*, anno XVIII, n. 2-3, 1967, pp. 231-260 (pp. 233 y 236).

³¹³ Acerca de la construcción de la capilla Sixtina, *vid.* OSTROW, Steven F., *The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore: Sixtus V and the Art of the Counter Reformation*, Ann Arbor, Michigan, 1987.

³¹⁴ GRILLI, Cecilia (2003), *op. cit.*, p. 95. Este cuadro fue sustituido en el siglo XVIII por un lienzo que representaba al Beato Giovanni Marinoni.

³¹⁵ Vid. KIRWIN, William Chandler, *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620)*, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizzi, LIII, Firenze, Leo. S. Olschi, 1979, pp. 52-53. Kirwin admitía como posible la colaboración de Roncalli con Crescenzi, en calidad de ayudante.

de consolidación de la capilla, realizadas en 1638. La cúpula, pintada según Baglione con un “*paradiso di varij Angeli*”, se deterioró pocos años después de concluirse la capilla y prácticamente nada se ha conservado. En 1680, los lunetos fueron tapados por grandes lienzos con escenas relativas a San Lorenzo y San Sebastián, quedando los frescos originales seriamente dañados³¹⁶. Solamente han “sobrevivido” dos escenas de los muros laterales, recientemente restauradas y consolidadas: *l’Arcangelo Gabriele riceve da Dio Padre l’ordine dell’Annunciazione* y *l’Arcangelo Raffaele che appare a Tobia*.

La decoración de toda la capilla corrió a cargo de Roncalli, como corroboran la documentación y las fuentes contemporáneas, pero Baglione atribuyó a Crescenzi la ejecución de los cuatro *putti* que adornaban las pechinas³¹⁷. Ninguna otra fuente recoge esta atribución, y tampoco existe ningún documento que confirme la posible colaboración entre Crescenzi y Roncalli, con lo que los historiadores han manifestado diversas opiniones con respecto a la participación de Crescenzi en la empresa. Sin embargo, analizando el contexto en el que fueron ejecutados estos *putti*, la estrecha relación entre Crescenzi y los Rucellai, además de la efectiva participación del italiano en la fábrica de la capilla, creemos más que posible la colaboración entre Crescenzi y Roncalli en esta ocasión.

Si observamos con detenimiento estos *putti*, podemos apreciar sutiles imperfecciones en cuanto a la disposición, proporción y anatomía de brazos y piernas, impropias de un pintor experimentado. Presentan unas posturas forzadas, demasiado condicionadas por el espacio arquitectónico y por la perspectiva escogida, contribuyendo a dirigir hacia el altar la mirada de los fieles. Por su situación, no constituyen ningún foco de atracción visual, resultando más bien una parte secundaria dentro del esquema decorativo. Estos *putti* no solamente imitan el estilo elegante de Roncalli, sino que están ejecutados directamente a partir de modelos realizados por el *Pomarancio*, como ha subrayado recientemente Wolk-Simons³¹⁸. Crescenzi pudo copiar al maestro utilizando estos dibujos, aligerando además el trabajo de Roncalli que se enfrentaba simultáneamente a la decoración al fresco de la sacristía de Loreto³¹⁹.

³¹⁶ GRILLI, Cecilia (2003), *op. cit.*, p. 95.

³¹⁷ No existe ni rastro de la atribución a Crescenzi en fuentes anteriores, como Totti o Celio, *vid.* TOTTI, Pompilio (1638), *op. cit.*, p. 373 o CELIO, Gaspare (1638), *op. cit.*, p. 20. El abate Filippo Titi atribuirá a Roncalli todo el conjunto, *vid.* TITI, Filippo, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di roma. dell’Abb. Filippo Titi da Città di Castello*, In Roma, per il Mancini, 1674, p. 150. La atribución a Roncalli queda confirmada en la guía de Roma, editada por los hermanos De Rossi: “*Quella delli Oricellai, architettata dà Matteo da castello contiene le pitture del cava. Cristoforo Roncalli*”, *vid.* *Descrizione* (1697), *op. cit.*, p. 507.

³¹⁸ Existe un dibujo preparatorio en la colección Tobey, *vid.* WOLK-SIMON, Linda, *An italian journey: drawings from the Tobey collection: Correggio to Tiepolo*, Nueva York, cat. exp. (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2010), New Haven, Yale University Press, 2010, n° 34, pp. 122-124. Este dibujo y los *putti* de la Rucellai, son también semejantes a los dibujos atribuidos a Roncalli conservados en el Museo del Louvre (INV 11941), y en los Uffizi (667F), considerados bocetos preparatorios para los tondos de mosaico de la cúpula vaticana, ejecutados a partir de 1600, *vid.* VIATTE, F., *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens, III: Dessins toscans XVIe-XVIIIe siècles*, t. I : 1560-1640, Paris 1988, n° 383 y KIRWIN, William Chandler (1978), *op. cit.*, p. 56, n. 93.

³¹⁹ Entre 1605 y 1609, *vid. Supra*.

Entre 1604 y 1605, fechas en las que se ejecutaron los frescos, Crescenzi pudo frecuentar las obras de la capilla Rucellai, ya que debía supervisar la construcción de la capilla *della Madonna*, patrocinada por su propia familia³²⁰. Pupillo ha documentado el contrato entre Giovanni Battista y los maestros estucadores Simone Dario, Michele y Pietro Fontana, y Santino Carlone di Verna, para su ejecución. El contrato especifica cómo la ejecución de la capilla debía estar supervisada únicamente por Crescenzi y que su decoración debía adecuarse al modelo ofrecido por la Rucellai (como también ocurría en el contrato de la capilla Barberini): “*Item che l’intagli, fogliami et cestelle, siano ben fatte. Et quanto poi al lanternino della Cuppola si faccia quel che parerà al d[ett]o S[igno]r Gio Batta / Item che la Cuppola sia conforme al disegno sottoscritto da ambe le parte in mia p[rese]ntia (et c.) con il fregio et drappelloni conforme al altro disegno tra loro fatto / Item che li sotto archi grandi siano pieni di fogliami buoni, et recipienti con le sue stampe a torno / Item che li sotto Archi piccioli siano similme.te a intagli, et fogliami conforme alla cappella del S[igno]r Horatio Rucellai, in d[ett]a Chiesa et havendosi à mutare qualche intaglio sia à sodisfat[i]one di d[ett]o S[igno]r Gio Bap[tista], et non altrimenti*”³²¹.

Los Rucellai confiaban en el criterio artístico de Crescenzi, como demuestra su presencia junto al arquitecto Flaminio Ponzio efectuando una tasación de las obras de la

³²⁰ En 1604, Giovanni Battista Crescenzi se encargó de dirimir un problema económico entre los teatinos y los maestros canteros, Castello y Rossi, por supuestos errores en la primera tasación de las obras de esta capilla que debían correr por cuenta de los teatinos y no de los nuevos protectores, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 29, n. 116. La decoración se completaría con frescos en los lunetos y las pechinas, realizados por Antonio Circignani, pintor protegido también por Cristoforo Roncalli. Baglione describe vagamente los frescos: “*La prima cappella in s. Andrea della Valle [...] a man dritta ha di suo ne’ peducci della Cupoletta diverse Virtù, e ne’ mezzì condì due Madonne con Santi, a fresco parimenti formati*”, *vid.* BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 302. El altar mayor estaría presidido con un *San Carlos Borromeo*, realizado por Bartolomeo Cavarozzi. Aunque esta obra fue trasladada a la tercera capilla a mano derecha, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 25-29. En su lugar, se colocó en fecha imprecisa unos *Desposorios místicos de Santa Catalina*, obra atribuida a Giulio Romano según Titi: “*Quivi era prima un Quadretto di Giulio romano con M.V. & il Bambino, che mette l’anello in dito ad una sannta e diverse virtù formate la Cuppoletta, con le due Madonne, e Santi nelle Lunette, erano opere di Antonio Pomarancio, il figlio di Nicolò*”, *vid.* TITI, Filippo (1674), *op. cit.*, p. 147. A pesar del calor con el que se iniciaron las obras, la precaria situación económica de los Crescenzi, agravada con la marcha de Giovanni Battista a España, impidió terminar la decoración de la capilla y obligó a abandonar su patrocinio: “*Le pitture à fresco nela volta dela p.a capella non finita vicino la porta grande sono del figlio del Pomarancio, Ant.o. Il quadro piccholo del’Altare, e de Giulio Romano. Le quattro colonne de verde in d.a Capella non finita furon donate da Urbano VIII mentre era Cardinale (1606-1623)*”, *vid.* MOLA, Giovanni Battista (1663), *op. cit.*, p. 91, y también TOTTI, Pompilio (1638), *op. cit.*, pp. 371-373. En torno a 1630, la familia Spada y Antonio Cerri inician contactos con los teatinos para adquirir el patrocinio de la capilla, *vid.* HEIMBÜRGER RAVALLI, Minna, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell’Archivio Spada*, Firenze, Leo Olschki, 1977, p. 75. Finalmente fue adjudicada a la familia Ginetti en 1651. Carlo Fontana realizará nuevos diseños para la capilla en 1668, acabando con los frescos de Circignani y con su aspecto original, *vid.* CAVAZZINI, Patrizia, “The Ginetti chapel at S. Andrea della Valle”, en *The Burlington magazine*, 141, 1999, pp. 401-413.

³²¹ Citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 29-30, n. 117. Simone Dario también trabajará en la capilla Barberini a partir de 1606, realizando el revestimiento pétreo, *vid.* HIBBARD, Howard (1971), *op. cit.*, p. 147.

capilla³²². Ambas familias frecuentaban los círculos de Oratorio, al igual que Roncalli, y en este contexto pudo fraguarse el encargo.

Analizando estas circunstancias, es plausible confirmar la atribución de Baglione. Crescenzi dejaría su particular huella en la capilla de los Rucellai, con una intervención puntual en los *putti* de las pechinas, un elemento arquitectónico secundario que no resta protagonismo al aparato decorativo de Roncalli y que tampoco supone ningún reto pictórico para el noble diletante. Así Crescenzi confirmaría su amistad con los Rucellai, honrándoles con una demostración de su práctica artística al ofrecerles un exclusivo *dono* al fresco. Si además podía ayudar a Roncalli con la ejecución de una parte más rutinaria del trabajo, como es la pintura de las pechinas, siguiendo con esmero un modelo ya repetido por el *Pomarancio* en otras obras anteriores, la jugada resultaba redonda para Crescenzi³²³.

Estos *putti* se han relacionado con la segunda de las atribuciones de Baglione a Crescenzi, la decoración de la Sala de la Academia del palacio Crescenzi *alla Rotonda* (figs. 9, 10 y 11). Aunque Baglione no diferenció la obra de Roncalli de aquella de Crescenzi, como sí especificó al describir la capilla Rucellai, es de suponer que Crescenzi sería de nuevo el autor material de los *putti* que flanquean las monumentales figuras de Virtudes situadas en una monumental columnata, a modo de *loggia*, que se abriría a un paisaje hoy seriamente deteriorado³²⁴. Fue Ilaria Toesca, en un breve artículo de 1957, quien llamó la atención sobre la semejanza estilística entre los *putti* de la Rucellai y los del palacio Crescenzi. Para Toesca, aquellos de mejor calidad serían obra de *Pomarancio*, aunque no descartó la intervención de Crescenzi en todo el conjunto³²⁵. Por su parte, Kirwin atribuyó a Roncalli unos dibujos preparatorios para las figuras de dos de las Virtudes, la Caridad y la Inspiración. Atendiendo a

³²² ASR, *Congregazione religiose maschili, teatini di San'Andrea della Valle, busta 2148, cappelle 1603-1789, Cappella Rucellai* "Conto della cappella del Sig. Horatio Rucellai. Spesa fatta nella Cappella dell'Ill.mo Sig.re Oratio Rucellai il dì 13 di luglio 1605 [como indica Grilli, existe una errata en la fecha, debiendo entenderse como 1607]: "Il sopra più fattodalli scarpellini in detta cappella oltre li disegni e patti stimata per il Sig[no]re Gio:Battista Crescenzi e Flaminio Ponzio architetto sc[udi] 300", citado en GRILLI, Cecilia (2003), *op. cit.*, p. 176, n. 64 y 84.

³²³ Wolk-Simon también recoge la participación de Crescenzi en los frescos: "Indeed, a decision to enlist a pupil as an executant would account for the production of this type of detailed and finished oil sketch by the master: such a work could have used by the assistant as a model when carrying out the fresco", *vid.* WOLK-SIMON, Linda (2010), *op. cit.*, n.º 34, pp. 122-124. Por su parte, Bernstorff prefiere atribuir la totalidad de la obra a Roncalli al suponer que existe un malentendido en las palabras de Baglione, *vid.* BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 109-111.

³²⁴ TOESCA, Ilaria, "Pomarancio a palazzo Crescenzi", en *Paragone*, 91, 1957, pp. 41-45, (p. 43, n. 2), y BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 113.

³²⁵ TOESCA, Ilaria (1957), *op. cit.*, pp. 41-45. Toesca fue una de las primeras historiadoras en destacar la riqueza iconográfica de esta sala, proponiendo la identificación de las figuras femeninas con las Virtudes según la *Iconología* de Cesare Ripa.

su análisis estilístico, propuso una fecha temprana para la ejecución de los frescos hacia 1590, siendo Virgilio Crescenzi el autor del encargo y del programa iconográfico³²⁶.

Sin embargo, como ha observado Pupillo, las figuras de las Virtudes del palacio Crescenzi muestran semejanzas estilísticas con obras de Roncalli fechadas en torno a 1606, permitiendo situar su ejecución hacia 1605. En este año, se produciría también la intervención del *Pomarancio* en la sacristía de Loreto y la colaboración con Crescenzi en la capilla Rucellai. Esta nueva propuesta para la ejecución de los frescos coincide con las reformas emprendidas por Giovanni Battista Crescenzi en el palacio familiar, que afectarán precisamente a la fachada principal donde se ubica esta sala, surgiendo entonces la necesidad de plantear una nueva decoración³²⁷.

Al igual que ocurría con los *putti* de la Rucellai, ninguna otra fuente permite confirmar la atribución a Crescenzi o a Roncalli de estos frescos. En este caso, entendemos que la presencia en el palacio del pintor Bartolomeo Cavarozzi es un elemento importante a la hora de realizar cualquier atribución, como han sugerido Pupillo y Bernstorff. El sistema de trabajo sería semejante al que habían puesto en práctica con los *putti* de la Rucellai. Una vez trazado el programa iconográfico de la sala, Roncalli podría ejecutar directamente una parte de los frescos dejando otra parte a sus seguidores y colaboradores. Estos trabajarían a partir de las indicaciones del maestro, siguiendo con fidelidad sus dibujos preparatorios. Entendemos que en una sala tan significativa del palacio, con un alto valor simbólico y de representación, Crescenzi hubiera querido dejar su contribución personal en la decoración. Por otra parte, las semejanzas estilísticas con obras contemporáneas de Cavarozzi sugeridas por Bernstorff, permiten confirmar la participación del joven pintor de Viterbo en este espléndido conjunto³²⁸.

El análisis del contexto en el cual se produce esta primera actividad como pintor de Crescenzi, ofrece interesantes claves para comprender sus intenciones³²⁹. La primera circunstancia que cabe tener en cuenta es que el encargo y la ejecución de la obra se producen en un ambiente familiar (como es el caso del *San Antonio Abad* o los frescos del palacio Crescenzi), o bien dentro del ámbito personal (los *putti* de la Rucellai y la posible *Santa Domitila* para los oratorianos). Además, en varias ocasiones (excluyendo la *Santa Domitila* y el *San Antonio Abad*) la ejecución de la obra se realiza en colaboración con el que fuera su

³²⁶ Remitimos a PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 158.

³²⁷ *Ibidem*, p. 153 y ss. Pupillo añade que la versión ilustrada de la *Iconologia* de Cesare Ripa no se publicó en Roma hasta 1603, pudiendo solo entonces servir como modelo iconográfico para las Virtudes.

³²⁸ BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 111-114.

³²⁹ Este argumento ha sido expuesto parcialmente en VAL MORENO, Gloria del, “La identidad cortesana de G. B. Crescenzi: Marqués de la Torre y Caballero de Santiago”, en PATAO, Sofía (ed.), *Los Lugares del Arte: Identidad y representación*, vol. I, Madrid, Laertes, 2014, pp. 219-247 (pp. 219-227).

maestro, Cristoforo Roncalli, pintor de reconocido prestigio que también se beneficia de poder contar entre sus “alumnos” con un personaje de la talla Crescenzi.

La huella del *Pomarancio* se deja sentir en el estilo pictórico de Crescenzi, fuertemente influido por las pautas y características del arte de Roncalli. Incluso sigue fielmente los modelos facilitados por el maestro, estudiados con minuciosidad durante su etapa de formación y aprendizaje. Esta cierta falta de originalidad en las obras, y la poca pericia en la ejecución de algunos fragmentos, resultan impropios en la trayectoria de un artista de casi 28 años, como subraya Spezzaferro³³⁰.

Sin embargo, estos son aspectos menores si tenemos en cuenta la verdadera intención de estas intervenciones. Crescenzi utiliza sus pinceles para obsequiar desinteresadamente a sus amigos y familiares con una obra única y singular. Los *putti* de la Rucellai, aquellos pintados en su palacio y el *San Antonio Abad*, al igual que los bodegones pintados para el rey Felipe III o Cassiano dal Pozzo, son verdaderos *donos* con los que Crescenzi pretende mostrar, no tanto la excelencia de sus habilidades como pintor, sino lo extraordinario de las mismas, convirtiendo esas pequeñas piezas e intervenciones en algo único y exclusivo, tal y como ha subrayado Bernstorff³³¹.

b) Actividad como pintor de Crescenzi en la corte española: arte y dono

Una vez instalado en España, Crescenzi tuvo ocasión de deleitarse con la práctica de la pintura en varias ocasiones, aunque su actividad profesional se orientó principalmente hacia la arquitectura como demuestra su trabajo como superintendente de la fábrica del panteón escorialense, la ejecución del modelo para el Alcázar de Madrid, la configuración del sepulcro de la emperatriz Doña María en las Descalzas o su papel como consejero en materia arquitectónica (por citar algunas de sus primeras intervenciones en España). Sin embargo, las pruebas de la actividad pictórica de Crescenzi en Madrid demuestran su predilección por el bodegón, contribuyendo a la difusión en la corte de las nuevas formas del naturalismo romano de principios del siglo XVII. Los testimonios españoles de la actividad pictórica de Crescenzi constituyen una prueba exquisita y selecta de la habilidad con los pinceles de un noble artista. Curiosamente los dos cuadros atribuidos hasta el momento fueron ejecutados como preciosos *donos* dirigidos a dos importantes personalidades de la política y de la cultura: el rey Felipe III y Cassiano dal Pozzo, copero del cardenal Francesco Barberini³³².

³³⁰ SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 51.

³³¹ Sobre la naturaleza de estos exquisitos *donos*, el contexto en el cual se producen y sus posibles significados, *vid.* BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, pp. 170 y ss; asimismo, *Idem* (2010), *op. cit.*, pp. 114-122.

³³² Estas dos exquisitas muestras de las habilidades de Crescenzi como pintor han sido analizadas conjuntamente por BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, pp. 170-181 (especialmente), quien ofrece una convincente explicación y contextualización de su carácter como *donos* por parte de Crescenzi.

Esta circunstancia nos recuerda cómo la llegada a España de Crescenzi coincidió con un momento de reivindicación de la categoría social de los arquitectos, pintores y escultores, que pasaron de ser considerados meros artesanos a verdaderos artistas, parafraseando el pionero estudio de Julián Gállego³³³. Como ya habían hecho los artistas y biógrafos italianos del Renacimiento, la reivindicación de la nobleza de la pintura a partir del ejemplo de los nobles artistas será una constante entre los pintores y teóricos españoles de los siglos XVI y XVII. El ejemplo de Crescenzi se convierte para Carducho, Díaz del Valle o Palomino, en el perfecto paradigma que ejemplifica estas nuevas corrientes.

Contamos con tres testimonios, Baglione, Díaz del Valle y Palomino, para conocer el bodegón con el cual Crescenzi obsequió al monarca Felipe III durante su presentación en la corte española. Para Baglione se trata de un cuadro donde Crescenzi “*Andó il signor Gio. Battista nell’anno 1617 col Cardinal Zappada in Ispagna, da cui fu portato, e molto commendato appresso il Rè Filippo III il quale primieramente nella Pittura sperimentare il volle, & egli in un quadro fecegli una bellissima mostra di Cristalli variamente rappresentati, altri con appanamenti di gelo, altri con frutti entro l’acqua, chi con vini, e chi con varie apparenze, e la diligenza di quell’opera meritò il gusto di quel Rè; il quale gl’impose il disegno per le sepolture Regie*”³³⁴. Como ha sido señalado, es más que posible que Baglione esté realizando un ejercicio de ilusionismo al describir una obra que posiblemente nunca hubiera podido ver³³⁵.

Lázaro Díaz del Valle recordaba la existencia de este cuadro en dos ocasiones diferentes de su manuscrito, de manera mucho más genérica: “de él [Crescenzi] ha de tener su Magestad unos floreros en su Real Palacio”, y más adelante “de cuya mano el Rey Nuestro Señor ha de tener un lienzo de frutas y flores, por donde se conocerá lo bien que entendió de

³³³ Vid. GALLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial, 1995 (1976). Coincidiendo con las reivindicaciones sociales de los pintores del Renacimiento italiano acerca de la condición liberal de la Pintura, como arte especulativo, los artistas españoles comenzarán a valorar y reivindicar la nobleza del arte pictórico a partir de finales del siglo XVI. A comienzos del siglo XVII, comienzan los primeros intentos por establecer una academia artística en la corte y serán frecuentes los pleitos contra la alcábala y demás impuestos que gravaban la producción artística. Al margen de las lógicas razones económicas de estos pleitos, la cuestión de la liberalidad de la pintura y la búsqueda de un mayor prestigio social subyace en estas iniciativas, de manera general vid. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984. Recientemente han aparecido nuevas aproximaciones a esta cuestión, vid. VIZCAÍNO, María A., *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 385-396 y WALDMANN, Susann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007 (1995), especialmente pp. 25-33.

³³⁴ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 365.

³³⁵ BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, p. 171. Para Anna Grelle, Carlo Volpe o Luigi Spezzaferro, esta descripción podría corresponderse con la magnificencia mostrada en los bodegones flamencos contemporáneos, vid. GRELLE, Anna (1960), *op. cit.*, p. 136; VOLPE, Carlo (1973), *op. cit.*, p. 34 y SPEZZAFFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 60. Mina Gregori evidenció el gusto por las transparencias y cualidades de los objetos que destacaba Baglione con algunos bodegones de la escuela romana de principios del siglo XVII, en GREGORI, Mina (2003), *op. cit.*, pp. 154 y 155, (figs. 12 y 13).

pintura”³³⁶. Es cierto, como ha señalado García López, que Díaz del Valle se muestra dubitativo a la hora de referirse a la definición y ubicación de la obra, pudiendo indicarnos que tampoco habría llegado a ver directamente el cuadro sin poder comprobar si seguía o no formando parte de las colecciones del Alcázar³³⁷. No es descabellado suponer que Díaz del Valle conociera la noticia del cuadro de boca del propio Crescenzi o de su protegido Antonio de Pereda, amigo personal de Lázaro. Palomino sí podría haber visto el bodegón en palacio, al afirmar contundentemente que Crescenzi “fue excelente pintor, y arquitecto, de cuya mano hay en Palacio un lienzo de frutas y flores, que dan testimonio de su excelente ingenio y habilidad en esta arte”, si bien sus palabras recuerdan a la sucinta descripción de Díaz del Valle³³⁸. Junto al testimonio de Baglione, las descripciones de Díaz de Valle y Palomino confirman la existencia de este valioso lienzo del cual no tenemos más noticias³³⁹.

Si comparamos ambas descripciones, percibimos las intenciones de Baglione al resaltar las cualidades pictóricas de Crescenzi y su presentación ante el monarca como un pintor noble, cuyo lienzo por su “*diligenza meritò il gusto del rè*”³⁴⁰. Baglione describe con minuciosidad los variados objetos de vidrio, *cristales*, de diversas formas y disposición (llenos de vino, frutas o agua, con escarcha y las más caprichosas formas), que mostrarían la destreza de Crescenzi en la representación de la naturaleza en toda su variedad. Estos característicos vidrios, que debían ser cosa de admiración a juzgar por las palabras de Baglione, han desaparecido en las dos versiones de Díaz de Valle, siendo sustituidos por un motivo más tradicional y ajustado a la realidad de este género en el contexto romano: flores, frutas y floreros. Flores que, significativamente, no aparecen para nada en el primer relato de Baglione pero que constituyen, junto a las frutas y hortalizas sencillas algunos de los motivos más recurrentes de los bodegones realizados en la Roma de principios del siglo XVII.

A diferencia de Baglione, Díaz del Valle omite cualquier referencia a las circunstancias en las que fue entregada la obra o si fue ejecutado en Madrid o en Roma. Baglione parece sugerir cómo Crescenzi realizó el lienzo una vez instalado en Madrid y ciertamente tuvo tiempo suficiente para ejecutarlo con tranquilidad desde su llegada a Madrid hasta su efectiva presentación ante el monarca, cómodamente hospedado por el cardenal Zapata y en la buena

³³⁶ GARCÍA LÓPEZ, David, (2008), *op. cit.*, p. 227 (f. 22v del mss) y p. 225 (f. 31v del mss).

³³⁷ *Ibidem*, pp. 225-226, n. 103. No creemos que Díaz del Valle hubiera podido leer el texto de Baglione, con el cual habría enriquecido la descripción de esta obra. Recientemente Aterido suponía que esta descripción podía corresponderse con un segundo bodegón realizado por Crescenzi para las colecciones reales, *vid.* ATERIDO, Ángel, *Juan Fernández el Labrador. Naturalezas Muertas*, cat. exp. (Museo Nacional del Prado, 2013), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, p. 14.

³³⁸ PALOMINO, Antonio (1724), *op. cit.*, p. 321.

³³⁹ No hemos podido identificar este lienzo en los inventarios del Alcázar realizados sucesivamente en 1636, 1666, 1686 y 1700, ni hay constancia de atribución alguna a Juan Bautista Crescenzi o al marqués de la Torre, *vid.* MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Qvadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

³⁴⁰ BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, p. 171.

compañía (y posible asesoramiento) del pintor Bartolomeo Cavarozzi, un consumado bodegonista.

Como apunta Bernstorff, Crescenzi hizo coincidir su presentación ante el Rey con la entrega del cuadro, siguiendo las normas de etiqueta y ceremoniales cortesanos, convirtiéndolo en un verdadero regalo de carácter diplomático, muy lejos de la pretendida interpretación de los hechos ofrecida por Baglione, para quien esta obra se convertía en una especie de prueba ante el monarca de la maestría de Crescenzi en el terreno pictórico, como paso previo para su contratación en las obras del panteón escurialense³⁴¹.

Creemos, como Bernstorff, que este cuadro se trataba de un obsequio exquisito y curioso que demuestra la generosidad y extraordinarias habilidades de un verdadero noble artista, un caso bastante excepcional en la corte madrileña³⁴². El cardenal Zapata habría tenido tiempo de introducir con suficiente antelación ante Felipe III la llegada de este ilustre personaje, recomendándole con seguridad para la supervisión de la fábrica escurialense. Por tanto, avalado por su hermandad con el cardenal Pietro Paolo Crescenzi y su pertenencia a uno de los linajes romanos de mayor abolengo, Crescenzi quiso agasajar al monarca obsequiándole con un cuadro singular sin pretender en ningún caso demostrar sus habilidades como artista, una condición que siempre intentó soslayar. Aunque evidentemente las novedades de este bodegón, inmersas del naturalismo caravaggesco que también se aprecia en los primeros bodegones de Cavarozzi, debieron impresionar al Rey y causar un fuerte impacto en los bodegonistas españoles, como veremos.

Esta no fue la única ocasión en la cual Crescenzi utiliza el *don* como carta de presentación para conseguir el favor de un personaje influyente, o simplemente ganarse su confianza y amistad. Así pudo ocurrir en el caso de un pequeño bodegón que perteneció a

³⁴¹ SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 60 y especialmente BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, pp. 171-172, con la bibliografía citada en n. 54 y 55. Este mismo matiz puede advertirse en la biografía escrita por Ceán Bermúdez. En su descripción de esta obra, combinó las frutas y flores descritas por Díaz del Valle con las “cosas de aparador”, siguiendo la prolija descripción de Baglione: “Con el lustre de su casa, con su talento y habilidad y con la protección de cardenal [Zapata] tardó poco tiempo en lograr la estimación de Felipe III, para quien pintó un quadro de frutas, flores y otras cosas de aparador que fue muy celebrado por los inteligentes”, *vid.* CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, (1800), *op. cit.*, p. 373.

³⁴² BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, pp. 171-173.

Cassiano dal Pozzo, actualmente en una colección privada³⁴³ (fig. 16). El descubrimiento de la inscripción “MARCHIO. CRESCENTIUS. PINX. MADRITI. ET. DONO. DEDIT. AN. MDCXXVI” permitió atribuir la obra a Crescenzi y suponer que se tratase de un regalo a Pozzo efectuado durante la visita a Madrid del cardenal legado Francesco Barberini³⁴⁴. Posiblemente esta detallada inscripción (invisible en la actualidad a causa del reentelado del lienzo), no fue realizada en el momento inmediato a su recepción por parte de Pozzo sino a partir de 1740, cuando los herederos de Cassiano realizaron un inventario exhaustivo de la colección. Standring señalaba que estas nuevas inscripciones fueran realizadas teniendo como base los inventarios del siglo XVII, pero en ninguno de los inventarios conocidos consta atribución alguna a Crescenzi o al marqués de la Torre³⁴⁵.

La primera atribución a Crescenzi apareció en el inventario redactado por el pintor Antonio Maria Bozzolani, por encargo de Maria Laura dal Pozzo Boccapaduli: “*un quadro di tela da mezza testa per traverso rappresentate un Rampazzo di Pergolese Sopra d’un piatto con due cotogni con sua cornice fatta a cassa dorata liscia, originale del Crescenzi. Questo è nel inventario di Gabriele al n° 156=un quadretuccio di mezza testa di frutti*”, identificado con el lienzo con uvas y peras que nos ocupa³⁴⁶. A pesar de las inexactitudes de Bozzalini a la hora de describir las frutas que aparecen en el lienzo de Pozzo (mutando las tres peras en dos membrillos) advertidas por Farina, no creemos que este sea un aspecto determinante para invalidar la identificación del lienzo con el bodegón de Crescenzi³⁴⁷. La precisión a la hora de referirse a Crescenzi, identificando además la obra en el inventario precedente, demuestra el empleo de un nuevo inventario o nota manuscrita que no hemos conservado y que también constituiría la base para la inscripción dieciochesca.

³⁴³ La primera referencia de esta obra en GUARINO, Sergio, “Natura morta con frutta”, en SOLINAS, Francesco (ed.), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano Dal Pozzo 1588-1657*, cat. exp. (Roma, 2000), Roma, De Luca, 2000, n° 102, pp. 101-102. Al año siguiente, con el traslado de la exposición a Biella, se reeditó el catálogo en el que Laura Laureati pudo incluir nuevos datos al respecto, *vid.* LAUREATI, Laura, “Piatto di uva e pere su un ripiano di pietra”, en SOLINAS, Francesco (ed.), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano Dal Pozzo 1588-1657*, cat. exp. (Biella, 2001), Roma, De Luca, 2001, n° 173, pp. 254-256 e *Idem*, “Painting Nature: Fuits, Flowers and Vegetables”, en BROWN, Beverly Louise (ed.), *The genius of Rome: 1592-1623*, cat. exp. (Roma, 2001), Londres, Royal Academy of Arts, 2001, pp. 68-88. Recientemente *vid.* BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, pp. 175-181 y ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, pp. 15-18. Actualmente, el lienzo se encuentra en la colección Colomer.

³⁴⁴ Su importancia en relación con Crescenzi será analizada más adelante.

³⁴⁵ STANDRING, Timothy J., “Some pictures by Poussin in the Dal Pozzo Collection: Three New Inventories”, en *The Burlington Magazine*, vol. 130, n° 1025, 1988, pp. 608-626 (p. 610). Acerca de los inventarios de la colección de Cassiano, *vid.* HASKELL, Francis y RINEHART, Sheila, “The Dal Pozzo Collection, Some new evidence”, en *The Burlington Magazine*, vol. 102, n° 688, julio 1960, pp. 318-326 y SPARTI, Donatella L., “The dal Pozzo collection again: the inventories of 1689 and 1695 and the family archive”, en *The Burlington Magazine*, vol. 132, n° 1049, 1990, pp. 551 y ss.

³⁴⁶ GUARINO, Sergio (2000), *op. cit.*, p. 101 y STANDRING, Timothy J., “Appendice”, en SOLINAS, Francesco (2000), *op. cit.*, p. 211, n. 81.

³⁴⁷ FARINA, Viviana, “Bodegón con uvas y peras encima de una mesa de piedra”, en ELLIOT, John y BROWN, Jonathan (dir.), *La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña: 1604-1655*, cat. exp. (Madrid, 2002), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 210-212 (pp. 210-211). Esta identificación también ha sido admitida en BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, p. 176.

Pozzo y Crescenzi habían coincidido en El Escorial, con motivo de la visita al monasterio de la comitiva del cardenal Barberini³⁴⁸. El propio Crescenzi fue el encargado de recibir al séquito del legado y guiarlos por las obras inconclusas del panteón, como analizaremos. Aunque pudo ser esta la ocasión escogida por Crescenzi para entregarle el obsequio al copero, creemos como Bernstorff que pudo buscar otras ocasiones menos protocolarias para hacerlo. Aunque Cassiano no menciona en su *Diario* ningún otro encuentro directo con el marqués de la Torre, es probable que tuviera tiempo para coincidir nuevamente con él en su propia casa madrileña, en un ambiente más relajado y distendido al margen de la etiqueta cortesana.

Ambos pudieron conocerse en Roma (entre 1612 y 1617), donde Pozzo frecuentó la *accademia degli Umoresti* junto al hermano menor de Crescenzi, Francesco³⁴⁹. En este nuevo encuentro madrileño, aprovecharían la ocasión para conversar sobre arte ya que ambos manifestaban gustos semejantes en relación con los artistas que coleccionaban o

³⁴⁸ Vid. *Infra*.

³⁴⁹ Cassiano dal Pozzo (1588-1657) era natural de Turín, y después de estudiar con su tío en la Universidad de Pisa, se trasladó a Roma en 1612, donde se instaló definitivamente a partir de 1620. En un primer momento vivió con los teatinos de Sant'Andrea della Valle, cerca de la parroquia de San Eustachio a la cual pertenecía la familia Crescenzi. Su relación con el cardenal del Monte, le puso en contacto con la *accademia degli Umoresti*, donde coincidió con el hermano de Crescenzi. En 1623 el papa Urbano VIII le nombró *gentiluomini* del cardenal nepote Francesco Barberini, del que acabó siendo copero, uno de los oficios más importantes y prestigiosos. Su pasión por la arqueología le llevó a configurar el *Museum Chartaceum*, 23 volúmenes de dibujos y estampas que copiaban las antigüedades esparcidas por la ciudad de Roma que contó con la participación de Poussin o Simon Vouet, dos de sus artistas preferidos. Una recensión biográfica en STUMPO, Enrico, voz “dal Pozzo, Cassiano iunior”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, 1986, [http://www.treccani.it/enciclopedia/dal-pozzo-cassiano-iunior_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dal-pozzo-cassiano-iunior_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015). Su colección ha sido analizada en SPARTI, Donatella L., *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992.

promovían³⁵⁰. Pozzo y Crescenzi eran grandes amantes del paisaje y del bodegón (precisamente la temática del lienzo donado por Crescenzi), y Pozzo poseía algunas obras atribuidas a Pietro Paolo Bonzi, llamado *Gobbo dei Carracci*, Gaspare Celio o Paul Bril, todos ellos artistas cercanos a Crescenzi³⁵¹. Cassiano, al igual que Crescenzi, fue un inquieto protector y mecenas de artistas de la talla de Poussin o Simon Vouet, del mismo modo que Crescenzi protegió y alentó la carrera de Bartolomeo Cavarozzi o de Antonio de Pereda.

Existe otro artista por el cual Pozzo y Crescenzi sentían una común admiración: el pintor Juan de Van der Hamen y León (1596-1631), a quien podemos considerar entre los protegidos del marqués de la Torre. De hecho, el motivo empleado por Crescenzi con el plato de uvas y peras aparece de manera casi exacta en un bodegón de mayores dimensiones (87,5 x 131 cm) y mayor complejidad compositiva, firmado y fechado en 1629 por Van der Hamen,

³⁵⁰ De hecho, en el *Diario* se atribuye a Crescenzi el mérito de enseñar a los españoles cómo apreciar las buenas pinturas, *vid.* POZZO, Cassiano dal (2004), *op. cit.*, p. 280 y pp. 315-316. La referencia se inserta el 15 de agosto de 1626, cuando la comitiva ya había emprendido el regreso a Roma. Al pararse en Benache de Alarcón, fueron obsequiados con una comida donde se sirvieron unos exquisitos melones: “*A tavola s’hebbe regalo di melloni bianchi, ma di polpa tanto tenera, che parevano cocomeri, e questi per quel che diceva il S[ignor]r Card[inale] Sacchetti erano i più stimati anco à Madrid che i rossi, e di polpa dura, scorgendosi che non conoscono finhora chiaramente il buono gl’hanno però adottrinati diversi italiani nella conoscenza di beccafini, ortolani, animelli e granelli cha già da loro si davano per giunta nelle fabriche danno vanto di quel di buono che hanno à gl’italiani e disegno loro, e la stima delle pitture buone è proceduta dal S[igno]r Giò[vanni] Battista Crescentii che per altro non stimavano prima che i colori vaghi non havendo l’occhio nè a disegno nè altra parte*”, que podemos traducir como “En la mesa se obsequió con melones blancos, pero de pulpa tan tierna que parecía sandías, y estos eran, según decía el señor cardenal Sacchetti, los más apreciados incluso en Madrid, más que los rojos de pulpa dura, haciéndole notar que hasta ese momento no había probado realmente los mejores, [y] le informaron además varios italianos acerca de los becafigos, escribanos, hortelanos, lechecillas y criadillas que allí se crían aventajando en esto a los italianos, tanto en sus dibujos como en el valor de sus pinturas, y ejecución de las mismas como reconoce Giovanni Battista Crescenzi, no poniendo al principio más que atención sobre los colores sin tener en cuenta el dibujo ni las demás cosas”. Planteamos una traducción ligeramente diversa que da un sentido diferente sobre cómo Crescenzi enseña a los españoles a entender la pintura: “En la mesa se obsequió con melones blancos, pero de pulpa tan tierna que parecían sandías, y estos eran, según decía el señor cardenal Sacchetti, los más apreciados incluso en Madrid, más que los rojos de pulpa dura, haciéndole notar que hasta ese momento *no habían probado realmente los mejores* [y] *los han adoctrinado* varios italianos acerca del conocimiento de los becafigos, hortelanos, criadillas y granos que allí [en Italia] se crían además en las fábricas se jactan de aventajar a los italianos y sus diseños, y la estima de las buenas pinturas viene precedida del señor Giovanni Battista Crescenzi che por el contrario no valoraban [los españoles] antes [más] que los vagos colores no teniendo ojos ni para el dibujo ni para nada más”.

³⁵¹ Más adelante insistiremos en las relaciones de Crescenzi con estos pintores. En el inventario realizado en 1715 por Giuseppe Ghezzi de las pinturas que el comendador Cosimo Antonio Pozzo (nieto del hermano de Pozzo, Carlo Antonio) prestaba para su pública exhibición con motivo de la festividad del milagroso traslado de la Santa Casa de Nazaret a la Basílica de Loreto, se elenca sucesivamente “n. 16-17. *Le due Marine da Testa di Paolo Brill*; n. 109, “*Mezza figura rappresentante una che legge da 3pal. del Cav.re Celio*” y “n. 110, *un paese bislungo rappresentante l’Orfeo del Brilli*” y “n. 148, *La Maddalena del Gobbo de Carracci, da m. testa*”, *vid.* HASKELL, Francis y RINEHART, Sheila (1960), *op. cit.*, pp. 324 y 235. No sabemos cómo llegarían estas obras a la colección de Pozzo y si realmente Crescenzi o quizá alguno de sus hermanos, Francesco o el cardenal Pietro Paolo, están detrás del interés de Pozzo por estos artistas. Sabemos además que los hermanos Cassiano y Carlo Antonio poseían sendas medallas realizadas por el ilustre maestro Gasparo Mola, artista que interesó también a Crescenzi como veremos, *ibídem*, p. 321.

custodiado en el William College Museum of Art (Williamstown, Massachusetts)³⁵² (fig. 17). Estas semejanzas fueron apreciadas por Laureati, suponiendo que Crescenzi utilizó la composición de Van der Hamen como modelo para su pequeño bodegón. Incluso sugiere la posibilidad de que el bodegón de Pozzo fuera una obra realizada por Van der Hamen que Crescenzi habría falsificado como autógrafa³⁵³.

A partir de esta evidente semejanza, los historiadores han manifestado opiniones contrarias acerca de la autoría del bodegón, tomando partido por Crescenzi o Van der Hamen. Viviana Farina observó las diferencias estilísticas entre ambos lienzos, más severo y calculado el de Van der Hamen, más espontáneo y preocupado por la luz y la atmósfera el de Pozzo, considerando que podría ser de Crescenzi o incluso de Juan Fernández el Labrador, otro de los protegidos de Crescenzi³⁵⁴. Sin embargo, Jordan el pequeño bodegón de la colección Dal Pozzo es obra de Van der Hamen aunque no excluye la participación de Crescenzi en su elaboración. Entre sus argumentos, expone como era una práctica habitual de Van der Hamen realizar pequeños bodegones *alla prima* donde estudiaba distintas composiciones que después traspasaba a sus lienzos de mayor complejidad³⁵⁵. Por su parte, Peter Cherry consideró posible la atribución a Crescenzi del bodegón de Pozzo, inspirándose en obras anteriores de Van Der Hamen, aunque recientemente ha mantenido la atribución a Van der Hamen propuesta por Jordan³⁵⁶.

Como también argumenta Bernstorff, pensamos que existen razones suficientes para reconducir la autoría del bodegón por parte de Crescenzi³⁵⁷. Además de la inscripción en el lienzo, las diferencias estilísticas entre Crescenzi y los bodegones de Van der Hamen son notables. En el bodegón de Pozzo existe una preocupación por la cuidadosa disposición de

³⁵² Remitimos a la ficha catalográfica del William College Museum of Art, [http://emuseum.williams.edu:8080/emuseum/view/objects/asitem/People\\$004016671/0?t:state:flow=4ee45ccb-bbae-4dc4-b83f-b034d495bb6a](http://emuseum.williams.edu:8080/emuseum/view/objects/asitem/People$004016671/0?t:state:flow=4ee45ccb-bbae-4dc4-b83f-b034d495bb6a) (f.u.c. 19/9/2015). Para un análisis del mismo, *vid.* JORDAN, William B., *Juan Van der Hamen y León y la corte de Madrid*, cat. exp (Madrid, Palacio Real/Dallas, Meadows Museum), London, New Haven, 2005, p. 269 y CHERRY, Peter, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, cat. exp., (Madrid, 2001-2002), Madrid, Secretaría de Estado de Cultura, 2001, pp. 40-41. Este mismo motivo del plato con uvas y peras se repite idéntico en otro bodegón firmado y fechado por Van der Hamen (1629), en colección particular, *vid.* JORDAN, William B. (2005), *op. cit.*, p. 271, fig. 18.2.

³⁵³ LAUREATI, Laura (2001), *op. cit.*, pp. 255-256. Esta hipótesis nos parece poco atendible. La cordialidad y familiaridad existente entre Crescenzi y Pozzo, y el contexto en el que se produce este obsequio, nos impiden aceptar esta maniobra por parte del marqués de la Torre.

³⁵⁴ La relación entre Crescenzi y Labrador debió comenzar hacia 1629, varios años después de la fecha que aparece en la inscripción del bodegón de Pozzo (1626). Además, su estilo descriptivo y detallado, caracterizado por los fuertes contrastes lumínicos, nos invita a descartar esta posible atribución.

³⁵⁵ JORDAN, William B (2005), *op. cit.*, p. 208 y núm. 39, p. 209. Aterido ha identificado el motivo de uvas y peras dispuesto en una cesta (en lugar del plato metálico) en el *Vertumno y Pomona* de Van der Hamen (Madrid, Banco de España, 1626), ejecutado en fechas muy semejantes al bodegón de Pozzo, *vid.* ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, p. 16.

³⁵⁶ CHERRY, Peter (2001), *op. cit.*, p. 41 e Ídem, “‘Juan de van der Hamen y León’, Review of Juan de van der Hamen y León and the Court of Madrid, by William B. Jordan”, en *The Burlington Magazine*, 1237, 2006, pp. 297-299.

³⁵⁷ BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, p. 178 y ss.

todos y cada uno de sus elementos, especialmente en relación con la incidencia de la luz y las sombras, recreando con calidez las formas y los volúmenes de las frutas y los reflejos del plato metálico. La presencia de un motivo semejante en obras de Van der Hamen confirma la influencia ejercida por Crescenzi en este pintor, ya señalada por Pérez Sánchez, Jordan o Peter Cherry, especialmente en aquellas obras ejecutadas a partir de la década de 1620, coincidiendo con la estancia en Madrid de Crescenzi.

Precisamente Crescenzi pudo introducir a Van der Hamen en el gusto por la presentación de motivos sencillos como objeto principal de sus bodegones, tan característicos de autores como Fede Galizia, Pamphilo Nuvolone, Vincenzo Campi o Giovanni Ambrogio Figino (fig. 18), cuya influencia se extendió desde la zona norte de Italia (el Milanesado y la Lombardía, principalmente), hasta Roma, y que sirvieron de inspiración para algunos de los primeros bodegones atribuidos a Caravaggio³⁵⁸. Javier Portús ha señalado cómo Van Der Hamen realizó al final de su vida una serie de doce pequeños bodegones con frutas, que destacan por su sencillez y austeridad, interesándose por la representación de las texturas, la luz y la composición espacial, entre los que podríamos incluir el *Plato con ciruelas y guindas* del Museo del Prado [P7908]³⁵⁹ (fig. 19).

Es difícil determinar si efectivamente fue Crescenzi el creador del motivo del plato de uvas y peras, o esta idea se debe al genio de Van der Hamen a partir de las indicaciones ofrecidas por Crescenzi. Bernstorff y Aterido han subrayado la importancia de este motivo, las uvas y peras, en relación con la academia madrileña que Crescenzi mantendría en su residencia madrileña, entendida como la reunión de artistas y *entendidos* con inquietudes semejantes para la puesta en común de sus ideas y prácticas³⁶⁰. Consideramos que Crescenzi, recurriendo a un motivo presente en las composiciones de Van der Hamen y comúnmente estudiado, hacía un guiño a un pintor que contaba con el beneplácito tanto de Pozzo como de Barberini. Precisamente a través de Crescenzi, Barberini y Pozzo pudieron conocer con mayor profundidad el arte de Van der Hamen y es célebre el retrato que éste hizo del cardenal legado, preferido por encima de otro ejecutado por el mismísimo Velázquez³⁶¹.

³⁵⁸ Remitimos a PALIAGA, Franco, “Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Pamphilo Nuvolone”, en GREGORI, Mina (ed.) (2003), *op. cit.*, pp. 79-83. Por ejemplo el *Piatto metallico con pesche e foglie di vite* (Bérgamo, Colección Lorenzelli), firmado por Figino y realizado posiblemente entre 1591 y 1594, presenta una evidente similitud con el bodegón de Pozzo, *ibídem*, p. 86 y BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, p. 180.

³⁵⁹ PORTÚS, Javier, *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseira adquiridos por el Prado*, cat. exp., (Madrid, 2006), Madrid, Museo del Prado, 2006, n° 1, citado en LUNA, Juan José, “Plato con ciruelas y guindas”, en *El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya*, cat. exp. (Madrid, 2008/ Valencia, 2011), Madrid, Museo del Prado, ficha n° 4, p. 60.

³⁶⁰ Aterido recuerda además como precisamente 1626 fue el año en el que cesó la actividad de la malograda academia madrileña de pintores, *vid.* ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, p. 18.

³⁶¹ BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, p. 178. La noticia del retrato fue ofrecida por HARRIS, Enriqueta, “Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez”, en *The Burlington Magazine*, vol. CXII, n° 807, 1970, pp. 364-373.

Bernstorff señalaba además una interesante característica en relación con el *dono* del plato con uvas y peras de parte del marqués de la Torre al copero del cardenal Barberini. La sencillez del motivo y de los elementos representados (un simple plato de peltre o estaño y dos frutas asequibles para cualquier campesino) encierra un elevado significado simbólico que Pozzo pudo comprender fácilmente. Entendido como una *xenia*, las antiguas ofrendas que los huéspedes recibían de parte de sus anfitriones, se trataba de uno de los motivos más apreciados por los invitados, precisamente por su extrema sencillez y simplicidad³⁶².

c) Crescenzi y la Accademia di San Luca

Las investigaciones de Pupillo en el *archivio dell'Accademia di San Luca* (Roma) han confirmado el fuerte vínculo que mantuvo la familia Crescenzi con esta institución³⁶³. Al igual que otros nobles romanos interesados por el dibujo y la arquitectura, Crescenzi frecuentó las reuniones de la academia, contribuyendo además en julio de 1601 al sufragio de los gastos de reconstrucción de la iglesia de San Lucas, situada bajo la protección de los académicos³⁶⁴.

Crescenzi incluso será nombrado, en tiempos del principado de Cherubino Alberti y de Gaspare Celio “*quod fieret memoriali Ill.mo D. Ioa[nn]i Bapt[ist]a Crescentio ad hoc ut dignaretur curare quod in aextimationibus, et arbitriis per eu[m] dandis super operibus Picturae et sculpturae solvant scuta duo pro quolibet centenario Eccl[es]ia S[anc]ti Lucae p[raese]nte*”³⁶⁵. Este encargo se registra el 25 de septiembre de 1611, coincidiendo con los últimos años de Crescenzi al lado del Papa Borghese y ejemplifica una de las principales facetas de su actividad: el papel desempeñado como juez y asesor en materia artística. Un aspecto fundamental dentro de su carrera, que continúa desarrollando en la corte madrileña.

³⁶² Bernstorff ofrece una cuidadosa selección bibliográfica referente a esta cuestión, *vid.* BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, pp. 174-175, nota 72.

³⁶³ La *Accademia di San Luca* fue fundada 1593 por los pintores Federico Zuccaro y Girolamo Muziano, siguiendo el modelo de la vasariana academia florentina de *disegno*, *vid.* ALBERTI, Romano, *Origine et progresso dell'Accademia del disegno de Pittori, Scultori & Architetti di Roma. Recitati sotto il regimento dell'Eccellente Sig. Cavagliero Federico Zuccari, & raccolti da Romano Alberti Secretario dell'Accademia*, Pavia, Pietro Bartoli, 1604; MISSIRINI, Melchiorre, *Memoria per servire alla Storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, 1828; PIETRANGELI, Carlo, “Origini e vicende dell'Accademia”, en AA.VV., *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca Editore, Roma, 1974, pp. 5-28 y SALVAGNI, Isabella (2004-2005), *op. cit.* Para la relación con los Crescenzi, remitimos a PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, cap. 4 e Ídem (2002), *op. cit.*, pp. 140-159. Una nueva aproximación en BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, 160-165.

³⁶⁴ PUPILLO, Marco (2002), *op. cit.*, p. 142. *Archivio dell'Accademia di San Luca* (en adelante AASL), *Lista et memoria di tutti li dinari che io Gio. Paulo Picciolli riscoto per elemosina da diversi fratelli per fare il mattonato per ordine della congregatione fatta a di 29 luglio 1601*, Giustificazioni, 1, 120, cc. 1r: “*Dal Ill.mo sig.r Gio Batt.a Crescentij giuli quatorenci --- 1-40*”. No existe ninguna otra mención explícita a Crescenzi entre los documentos del archivo de la academia, si bien apenas se conserva documentación relativa al siglo XVII.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 144 y n. 21.

La relación con la Academia de un noble como Crescenzi podemos entenderla desde un doble punto de vista. Al mismo tiempo que contribuye a consolidar y difundir su fama de protector y mecenas de las Artes, le permite contactar fácilmente con un nutrido grupo de artistas consagrados y jóvenes talentos, con los cuales establecer futuros contactos profesionales. A principios del siglo XVII, algunos de los pintores relacionados con Crescenzi, como Giovanni Baglione, Pietro Paolo Bonzi, Tommaso Salini o Girolamo Nani, frecuentarán las reuniones de la Academia que acaba convertida en un punto de encuentro excepcional. Por su parte la Academia se beneficiaba del patrocinio y la protección otorgada por los nobles diletantes, considerados “académicos de gracia”. Tal y como recogen los estatutos de la Academia, publicados en 1607, aquellos “príncipes, señores, gentilhombres y otros virtuosos” diletantes, pueden formar parte de las reuniones y lecciones impartidas en la Academia pero no tenían “oficio ni autoridad alguna” en la toma de decisiones, ni tampoco estaban obligados a pagar contribución alguna. Así quedan definidos en los *Statuti dell’Accademia* de 1607: “*Et perchè allettati dal diletto delle Virtù potria esser che alcuni Principi, Signori, Gentilhomini et altri virtuosi desiderassero partecipare però si ordina che anco questi si possino ricevere per Accademici ma con titolo di Accademici di gratia, quali possino intervenire tra gli altri nell’Accademia quando si studiarà, et si discuterà, ma non però havranno offitio, ò autorità alcuna, ma se interverranno alla Cong(regazio)ne ne pagheranno entrate alcune, né si potranno ingerire nelli negotij Accad(emi)ci*”³⁶⁶. Estos nobles académicos jugaban un importante papel social en el seno de la institución, poniendo al servicio de la Academia el prestigio de su linaje y su condición aristocrática, contribuyendo a legitimar la nobleza de la práctica artística³⁶⁷.

Al igual que ocurría con Crescenzi, podemos rastrear la participación en la vida académica de Massimiliano Caffarelli, un noble romano emparentado con el ramo familiar de los Crescenzi que habitaba en la Via del Seminario³⁶⁸. Al igual que los hermanos Giovanni Battista y Francesco Crescenzi, Caffarelli tenía inquietudes artísticas y posibles relaciones con algunos de los grabadores y editores más importantes del momento, como demuestran las

³⁶⁶ AASL, *Statuti, Statuti originali in tempo di Paolo 5° 1607 (Statuti della Accademia di pittori e scultori di Roma)*, f. 18v, remitimos a PUPILLO, Marco (2002), *op. cit.*, p. 143.

³⁶⁷ En la Italia del siglo XVII, la consideración del carácter liberal e intelectual de la pintura frente a la práctica puramente manual o artesanal, era un hecho consumado gracias a los esfuerzos de los artistas y teóricos italianos del Renacimiento. Vasari o Leonardo da Vinci habían reclamado una mayor consideración social para los artistas, superando su condición de artesanos mediante la reivindicación del uso de la razón y el intelecto como base para el ejercicio de su arte, por encima de la mera práctica manual. Otro de los argumentos frecuentemente esgrimidos por los artistas y teóricos en las bases de este debate, era el interés que la práctica de la pintura, la escultura y la arquitectura, había despertado en la Antigüedad, siendo incluida en la formación de los príncipes y reyes, que eran frecuentemente educados en la práctica artística, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 229 y especialmente BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, 75-84.

³⁶⁸ Según las noticias ofrecidas por PUPILLO, Marco (2002), *op. cit.*, pp. 144-146 y p. 155, n. 26

estampas dedicadas por Francisco Villamena o Giovanni Orlandi³⁶⁹. En su testamento, Caffarelli expresó su voluntad de construir una capilla funeraria en la iglesia de Sant'Andrea della Valle “*secondo il disegno che esso test[ator]e lassarà*”³⁷⁰. Si bien pudo haber encargado la obra a un arquitecto, para Pupillo esta cita es un interesante testimonio de la capacidad de Caffarelli para ejecutar trazas de carácter arquitectónico, capaces de distribuir y ordenar del espacio a través del dibujo, una habilidad que compartía con Crescenzi.

Si bien no tenemos más noticias directas que demuestren la relación de Crescenzi con la Academia, existen varias pruebas del apoyo directo que la familia concedió a esta institución. Una de las más interesantes es el importante papel que el hermano de Crescenzi, Francesco, tuvo en la etapa de refundación de la Academia, ocurrida en 1624 tras el polémico principado del pintor Antiveduto di Grammatica (h. 1571-1626). La influencia de los Crescenzi estuvo presente en la elección del nuevo equipo directivo con el pintor Simon Vouet al frente y los pintores Bartolomeo Cavarozzi, Pietro Paolo Bonzi, Orazio Riminaldi o Pietro da Cortona, ocupando cargos importantes en la dirección académica³⁷¹.

El vínculo de los Crescenzi con la Academia de San Lucas se mantuvo con firmeza durante el siglo XVIII³⁷². El 1 de octubre de 1730, los descendientes de Giovanni Battista Crescenzi solicitan a los académicos el permiso para depositar en la galería de retratos de hombres ilustres “*il ritratto del fù Sig[nor] Gio: Batt[ist]a Crescentij, Pittore et architetto*

³⁶⁹ Francisco Villamena (h. 1566-1624) dedicó a Caffarelli la estampa del fraile terciario Fray Filippo de Revaldis, grabada en Roma a principios del siglo XVII, *vid.* VERGARA CAFFARELLI, R., *Notizie storico-eraldiche sullo stemma Cafarelli*, en <http://www.vergaracafarelli.it> (f.u.c.10/06/2015). En 1605, Giovanni Orlandi editó el grabado del “*Arco trionfale per il passaggio del corteo di Paolo V per il possesso del Laterano*”, realizado por Giovanni Maggi (1566-1618) y Antonio Tempesta (1555-1630), con la siguiente dedicatoria: “*All’Ill.mo Sig.re Domn. Massimiliano Caffarelli Gran Croci. et Consigliero dell’Altezza Serenissima di Savoia/ sapendo io benissimo che ella suole aggradire le cose che se gli appresentano da suoi intimi Ser:ri come son io, ho confidato dirigerli questa operetta Sup.ca si degni ricever la con lieta fronte come io con animo prontissimo glie la dedico augurandoli dal cielo ogni felicità*”, *vid.* TOZZI, Simonetta, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni d’allegrezza*, Roma, Gangemi editori, 2001, fig. I. 4, p. 29.

³⁷⁰ PUPILLO, Marco (2002), *op. cit.*, p. 145.

³⁷¹ *Ibidem*, pp. 148-152. El cardenal Pietro Paolo Crescenzi actuó como protector de la actividad de Riminaldi (1593-h. 1630), remitimos a la bibliografía citada en *ibidem*, p. 158, n. 58 y especialmente a PUPILLO, Marco, “‘Molto mio intrinseco e de’ miei di casa’. Orazio Riminaldi e i Crescenzi”, en CAROFANO, Pierluigi, *Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana nel Seicento*, Pontedera, Bandecchi&Vivaldi Editori, pp. 85-115 (agradecemos al Dr. Pupillo su generoso envío del citado artículo). Francesco Crescenzi ocupó el cargo de *Rettore* de la Academia en octubre de 1627, siendo el responsable de la dirección de la enseñanza artística, junto con Marcello Sacchetti y Pietro da Cortona (quien se ocuparía de los aspectos prácticos de las lecciones impartidas), *ibidem*, p. 150.

³⁷² De hecho, el cardenal Marcello (descendiente de Giovanni Battista) fue nombrado académico de honor el 28 de noviembre de 1753, *ibidem*, pp. 142-143. Una biografía del cardenal en BERTONI, Luisa, voz “Crescenzi, Marcello”, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30, 1984, [http://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-crescenzi_res-80a603cc-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-crescenzi_res-80a603cc-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

*celebre loro ascendente che visse nel 1597*³⁷³. Finalmente, dos años más tarde, el retrato de Crescenzi fue colgado de dicha galería pero lamentablemente se ha perdido todo rastro sobre su paradero actual³⁷⁴. Como indican Pupillo y Bernstorff, este posible autorretrato pudo haber sido realizado por Crescenzi hacia 1597, en pleno auge de su actividad como pintor en colaboración con Roncalli. Es muy posible que Crescenzi quisiera conmemorar con esta imagen su acercamiento a la Academia de San Lucas y su participación como académico de gracia. Aunque hayamos perdido el lienzo que los descendientes enviaron a la Academia, podemos hacernos una idea del mismo gracias a la estampa con el retrato de Crescenzi ejecutado por Hieronimus Odam (Toul, 1681-1741) en el siglo XVII³⁷⁵ (fig.1). Para realizar el grabado, Odam utilizó un retrato de Crescenzi que se conservaba en el palacio familiar de Piazza Rotonda (*“ex Prototipo in aedibus Crescentiorum”*). La fecha de ejecución del mismo, 1597, contribuye a reforzar la identificación con el retrato de la Academia, ya que se corresponde precisamente con la etapa juvenil de Crescenzi.

En este autorretrato, del cual existe una copia en la Biblioteca Nacional procedente de la Colección Carderera [signatura II/413], Crescenzi proyecta la imagen de un pintor, ostentando con orgullo la paleta y los pinceles, atributos elocuentes del arte de la Pintura. En la máscara que remata la guirnalda del marco, observamos la pluma y los pinceles, elementos que subrayan la primacía del dibujo y refuerzan el aspecto intelectual y especulativo del arte pictórico. Flanqueando el retrato, reglas, escuadra y compás aluden a la práctica arquitectónica. La supremacía de lo intelectual frente al carácter manual y artesano de la práctica artística, queda también resaltada por el atuendo y la mirada distante de Crescenzi. Su elegante vestimenta, con ropas espléndidas y una aparatosa lechuguilla, son signos indicativos de un elevado estatus social. La condición aristocrática del joven pintor queda reflejada en el especial protagonismo de las tres lunas crecientes, emblema heráldico del escudo familiar de

³⁷³ AASL, vol. 49, *Libro de decreti dell'insigne accademia di san luca dalli 22 luglio 1726 a tutto li 12 maggio dell'anno 1738*, f. 78v.: “*essendo stata richiesta la nostra accad[emi]a dalli s[igno]ri Crescenzi nobili romani di ricevere il ritratto del fu Sig[no]r Gio Batt.a Crescentij Pittore et architetto celebre loro ascendente che visse ne 1597 = per collocarlo nel nostro salone fra i ritratti dell'omini illustri si è risoluto che si porti il ritratto che si riceverà [...]*”, citado en PUPILLO, Marco (2002), *op. cit.*, p. 142.

³⁷⁴ Pupillo rastreó las escasas noticias sobre este retrato que quizá fuera retirado en fechas tempranas. El retrato de Crescenzi no se encuentra en el catálogo de retratos de la academia, realizado por Incisa della Rocchetta en 1979, y no existe ningún otro inventario que pueda ayudar a desvelar esta incógnita, *vid.* INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni, *La collezione di ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, Academia Nazionale di San Luca, 1979.

³⁷⁵ *Vid.* PUPILLO, Marco (2002), *op. cit.*, p. 142 y BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, pp. 166-168 Sickel publicó por primera vez la estampa conservada en el *Kupferstichkabinett* de Dresde [signatura A126357], *vid.* SICKEL, Lothar, “Kunstlerrivalität im schatten der peterskuppel. Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli”, en *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, nº 28, 2001, pp. 159-189, en concreto p. 172. Por su parte, el ejemplar presente en la Biblioteca Nacional Española, fue utilizado por Juan Luis Blanco Mozo como ilustración de su tesis doctoral sobre Alonso Carbonel en 2003 y 2007, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 466 (fig. 15). David García López indicó la signatura en GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, p. 227, n. 111.

los Crescenzi, que aparecen coronando el marco y formando parte disimulada de su decoración³⁷⁶.

Para definir su identidad, Crescenzi utiliza la imagen característica del noble-pintor. Se trata de un prototipo habitual de retrato, surgido entre los pintores a finales del siglo XVI en el contexto de las reivindicaciones por parte de los artistas de la nobleza del arte pictórico para distinguirse de los artesanos y de otros oficios de carácter manual³⁷⁷. Existen numerosos ejemplos de este tipo de retratos, pero todos insisten en subrayar su condición como “*gentiluomini*” por encima de su profesión, mostrando de manera evidente aquellos elementos distintivos de una condición distinguida³⁷⁸. Sin embargo, Crescenzi no necesita reivindicar su nobleza, adquirida por pertenecer a una tradicional familia de patricios romanos. En un noble como él, lo sorprendente es precisamente la destreza con los pinceles y el compás, y su atrevimiento al intervenir en espacios públicos como la capilla Rucellai. Crescenzi se identifica con el noble pintor y arquitecto, revindicando la liberalidad de la práctica artística a través de una imagen elocuente y sugestiva.

2. Significado y repercusiones de la *Accademia Crescenzi*

La relación de la familia Crescenzi con la Academia de San Lucas podría también contribuir a comprender la naturaleza y el alcance de la llamada *Accademia Crescenzi*, impulsada por Giovanni Battista primero en su palacio romano y después en su residencia madrileña. Giovanni Baglione describió la Academia romana de Crescenzi en los siguientes términos: “*Il Signor Gio Battista havea gusto, che sempre nella sua Casa si essercitasse la virtù, e continuamente vi facea studiare a diversi giovani, che alla pittura erano inclinati, e sempre vi teneva Accademia tanto di giorno, quanto di notte tempo, acciochè havessero tutti maggiore occassione d'apprendere le difficoltà dell'arte; & anche talvolta havea gusto di far ritrarre dal naturale, & andava a prender qualche cosa di bello, e di curioso, che per Roma ritrovavasi di frutti, di animali, e d'altre bizzerrie, e consegnavala a quei giovani, che la disegnassero, solo perchè divenisser valenti, e buoni Maestri, si come veramente adivenne. Era il suo Palagio una scuola di virtù; e dindi sono usciti bravi soggetti, come habbiamo veduto non solo nella Pittura, ma anche nell'Architettura*”³⁷⁹.

³⁷⁶ Remitimos a BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, pp. 166-168.

³⁷⁷ *Ibidem*, pp. 164-170. También resultan útiles las consideraciones y ejemplos ofrecidos por WALDMANN, Susann (2007), *op. cit.*, pp. 121-141.

³⁷⁸ Bernstorff se remitía al autorretrato de Giovanni Baglione en colección privada, ejecutado hacia 1606, *vid.* BERNSTORFF, Marieke von (2013), *op. cit.*, p. 165, fig. 1. También resulta sugerente la comparación del autorretrato de Crescenzi con el retrato de Jorge Manuel Theotocopuli (h. 1600-1605, Museo de Sevilla), citado en WALDMANN, Susann (2007), *op. cit.*, fig. 36.

³⁷⁹ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 365.

Nikolaus Pevsner citó la Academia Crescenzi como un ejemplo de academia de carácter privado, semejante a las que impulsaron otros aristócratas romanos como los Baldi o los Tiarini³⁸⁰. Tomando literalmente las palabras de Baglione “*teneva Accademia tanto di giorno, quanto di notte tempo*”, Pevsner destacaba que la Academia Crescenzi desarrollaba su actividad por las tardes, constituyendo un espacio donde los jóvenes artistas se ejercitaban principalmente en el estudio del dibujo “*dal nudo*” o “*dal naturale*”³⁸¹. La Academia Crescenzi se encuadraba, según Pevsner, dentro de un patrón habitual de mecenazgo aristocrático, siendo varios los nobles romanos que aprovechando sus colecciones artísticas y recursos económicos, favorecían el aprendizaje en sus casas de los jóvenes talentos cuya carrera apadrinaban e impulsaban³⁸².

Como hemos mencionado, para Roberto Longhi la academia Crescenzi será el gran taller donde Crescenzi adoctrina a sus jóvenes protegidos, Cavarozzi, Mao Salini y Pietro Paolo Bonzi, en la práctica de la *natura morta caravaggiesca*³⁸³. Partiendo de la descripción de Baglione, Longhi insiste en describir el método de aprendizaje desarrollado en la Academia Crescenzi como la costumbre de “*far ritrarre dal naturale qualcosa di bello e di curioso*”. El término “*naturale*” se convierte en el considerado naturalismo que marcó, según la crítica, las primeras obras romanas de Caravaggio: una aproximación descarnada a la realidad circundante y la ausencia de aditamentos a la hora de presentar la esencia de su cotidianidad. Además de un marcado uso del claroscuro en la iluminación de las obras. Para Longhi, Crescenzi contribuirá a difundir el nuevo gusto por la pintura de bodegones a partir de esta Academia, convertida en un espacio destacado en la génesis de la *natura morta caravaggiesca* en la temprana década de 1610.

Como respuesta a la interpretación de Longhi, Anna Grelle elaboró una nueva hipótesis sobre el significado de la Academia Crescenzi, en un interesante artículo publicado

³⁸⁰ PEVSNER, Nikolaus (1982), *op. cit.*, p. 62.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 62.

³⁸² Junto a estas academias, de patrocinio privado y carácter restringido y limitado, existían en Roma dos academias de muy distinto sesgo: la “*congregazione dei Virtuosi sotto l’invocazione di San Giuseppe a Terra Santa*”, conocida comúnmente como “*I Virtuosi al Pantheon*”, y la Academia romana de San Lucas. Es significativa la falta de vinculación de Crescenzi con los *Virtuosi*, que sin duda conocería por la proximidad con su domicilio. No parece que hubiera nunca formado parte de los *Virtuosi*, ni siquiera en calidad de “*Virtuoso d’onore*”, como sí lo fueron importantes personajes de la Roma del momento, entre ellos el papa Paolo V, el cardenal Ferdinando de Medici, Enrico Gaetani, Scipione Gonzaga, Ascanio Colonna o Cinzio Aldobrandini. Sobre los *Virtuosi*, *vid.* VISCONTI, Carlo Lodovico, *Sulla Istituzione della Insigne Artistica Congregazione Pontificia dei Virtuosi al Pantheon*, Roma, tipografía di E. Sinimberghi, 1869 y ORBAAN, J. A. F., “*Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge für Römischen Kunstgeschichte*”, en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVII, 1914 y XXXVII, 1915.

³⁸³ LONGHI, Roberto (1950), *op. cit.*, pp. 34-39.

en 1960³⁸⁴. Además de fijar las fechas en las cuales podría encuadrarse la actividad de la citada Academia, la historiadora trata de entender cual podría ser la orientación artística que Crescenzi, en su especial condición de mecenas y artista, querría transmitir a sus protegidos, alejándose de manera voluntaria de la propuesta *caravaggesca* de Longhi. Grelle retoma las palabras de Baglione con un nuevo sentido, explicando como la expresión de Baglione “*ritrarre dal naturale*” nada tendría que ver con el estilo de Caravaggio, sino con el estudio del desnudo, una práctica habitual en la formación de los artistas desde el siglo XVI. Un ejercicio de gran utilidad que el pintor Federico Zuccaro reclamaba como pilar fundamental para la educación de los jóvenes académicos, y que también incluyó Federico Borromeo en el programa educativo de la Academia ambrosiana en Milán³⁸⁵. Más que una predilección por el bodegón, Grelle señala las posibles connotaciones con la academia que Annibale Carracci habría establecido en Bologna, donde según el testimonio de Faberio: “*oltre i nudi si usava disegnare ‘armi, animali, frutti e insomma ogni cosa creata’*”. Esta descripción se corresponde con aquellos objetos curiosos y bizarros que, según Baglione, Crescenzi recolectaba para que sus alumnos pudieran dibujarlos y ampliar su repertorio pictórico³⁸⁶.

Aunque mantienen posturas diferentes, Pevsner, Longhi y Grelle interpretan la actividad de la Academia Crescenzi en comparación con el sistema educativo de la Academia romana de San Lucas, siendo la formación de los jóvenes artistas uno de sus principales objetivos. Spezzaferro fue el primero en cuestionar esta interpretación. Para él, la actividad que se desarrolló en el palacio Crescenzi entre el primer y el segundo decenio del siglo XVII, tendría más que ver con el carácter empresarial de su promotor que con una práctica puramente especulativa y *diletantesca*. En esta clave, Spezzaferro consideraba más que probable que la Academia Crescenzi fuera heredera del taller de Roncalli tras su marcha hacia Loreto, centrándose en la creación masiva de bodegones destinados a satisfacer la demanda de un género en alza³⁸⁷.

Pupillo se muestra más cauto con respecto a las hipótesis sobre la verdadera existencia de una Academia en el palacio Crescenzi. Según su planteamiento, la historiografía moderna habría manipulado el texto de Baglione, cargando de nuevos contenidos unas palabras que, en realidad, fueron correctamente entendidas por las fuentes inmediatamente posteriores a Baglione. Citando a Titi, Ticozzi, Landi y Orlandi, Marco Pupillo insiste en cómo la visión

³⁸⁴ GRELLE, Anna (1960), *op. cit.*, pp. 120-138.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 121.

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 121-122, y n. 12.

³⁸⁷ SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 54. El estilo de estos bodegones todavía estaría alejado de la influencia de la *natura morta caravaggesca*, por la fuerte influencia de Roncalli.

que Baglione querría transmitir acerca de la Academia Crescenzi era la de un espacio donde todo aquel que gozara del favor de Crescenzi, generoso mecenas y promotor, podía disfrutar de los medios oportunos para desarrollar cómodamente el arte de la pintura o la arquitectura³⁸⁸. Crescenzi, al igual que el príncipe Giovanni Carlo Doria, gustaba “*nutrire questa bell’arte con la raccolta di diversi giovani studiosi ne che stabilita un’Accademia nella propria casa*”³⁸⁹.

Por último Bernstorff ha realizado una síntesis de las distintas interpretaciones en torno a la Academia Crescenzi³⁹⁰. Por una parte, relaciona las reuniones en el palacio Crescenzi con la llamada *Accademia degli Umoristi*, fundada por Paolo Mancini en su palacio romano en 1602³⁹¹. Siguiendo el esquema de otras academias, en las reuniones de los *Umoristi* se mezclaban artistas, literatos y nobles diletantes que discutían sobre arte, poesía o teatro. Este ambiente, donde profesionales y *amateurs* podían confundirse, no fue ajeno a los Crescenzi. Tenemos constancia de la participación de Francesco Crescenzi en estas reuniones a las que también acudía con asiduidad Cassiano dal Pozzo, erudito y coleccionista de arte y antigüedades, bien conocido por su protección al joven pintor Nicolás Poussin y su relación con el propio Crescenzi, como hemos analizado³⁹².

Por otra parte, Bernstorff retoma parcialmente la idea de Longhi, reformulada por Alberto Cottino, considerando que esta Academia de Crescenzi fue un verdadero foco de difusión del gusto por las novedades planteadas en los bodegones caravaggescos³⁹³. Ciertamente, las recientes atribuciones al pintor Cavarozzi de algunos bodegones agrupados en torno al llamado Maestro Acquavella y la predilección por este género de Pietro Paolo Bonzi, refuerzan el significativo papel jugado por Crescenzi en la difusión del bodegón.

La trayectoria de Cavarozzi, apodado significativamente “Bartolomeo dei Crescenzi”, demuestra el interés de Crescenzi no sólo en la protección material de los jóvenes artistas, sino en su orientación y dirección artística. Es por ello que Cavarozzi adoptó en sus primeras obras el estilo de Roncalli, artista preferido por Crescenzi³⁹⁴. Del mismo modo, no es casual la

³⁸⁸ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 220.

³⁸⁹ La cita en PEVSNER, Nikolaus (1982), *op. cit.*, p. 61. Sobre la Academia Doria, en Génova, *vid.* FARINA, Viviana, *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir, 2002.

³⁹⁰ BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 160-165.

³⁹¹ *Ibidem*, pp. 162-163. Sobre la *Accademia degli Umoristi*, *vid.* GALLO, Marco, “Orazio Borgianni, l’Accademia di San Luca e l’Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni”, en *Storia dell’Arte*, 76, 1992, pp. 296-345 (pp. 301-315).

³⁹² BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 162 y ss.

³⁹³ *Ibidem*, pp. 164-165.

³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 25-29. En este sentido, es significativa la comparación entre la *Santa Úrsula* de Cavarozzi (1608, Basílica de San Marco, Roma) y la *Santa Domitila* de Roncalli (1596/97, iglesia de San Nereo y San Aquileo, Roma).

predilección del viterbés por el género del bodegón, utilizando además las novedades adoptadas por los seguidores de Caravaggio (fig. 20). Una nueva prueba del interés de Crescenzi en este nuevo género la encontramos en la protección dispensada al pintor Pietro Paolo Bonzi. Según el testimonio de Baglione, “[Bonzi] *Si accomodò in casa de’ Signori Crescentii romani e diedesi a dipingere frutti dal naturale, & in quel genio non si poteva far meglio; e quelli Signori haveano gusto di fargli trovare di bellissimi frutti, e d’uve diverse, acciochè al segno di valent’uomo egli giungesse. Ritraheagli eccellentemente sì, che ne prese tal nome, ch’egli il Gobbo dei frutti chiamavasi. E di vero quest’uomo esprimevali bravamente con gran forza, e con vivacità assai naturale sì, che veri, e non dipinti parevano; e se di Zeusi tra gli antichi narrasi, che potè con l’uve ingannare gli uccelli, questi co’ suoi frutti faceva arrestar le viste, & ingannava gli huomini, & il suo ingegno era un vivo Autunno d’ogni sorte di bei frutti*”³⁹⁵ (fig. 23).

Bonzi fue también uno de los primeros pintores dedicados a la pintura de paisaje, en la línea del llamado paisaje clásico desarrollado en Roma a principios del siglo XVII³⁹⁶ (fig. 24). Crescenzi era un profundo admirador de los primeros paisajes cultivados por Paul Brill y Adam Elsheimer, dos de los primeros artistas que contribuyeron decididamente a la consolidación del género. Bodegón y paisaje eran dos géneros menores desde la perspectiva de la jerarquía académica que, sin embargo, comenzaban a imponerse en el gusto de los coleccionistas. Crescenzi sentía predilección por estos géneros, bien por sus nuevas posibilidades estéticas o por su potencial comercial, y así transmitió este interés a sus jóvenes protegidos en el marco de la llamada Academia Crescenzi. Un espacio real para el intercambio de ideas y opiniones entre protectores y protegidos que se completaba con el ejercicio común de la práctica artística, con lo que quedaba transformada en un singular “taller”.

Es significativo el uso de la vivienda de Crescenzi, en Roma y en Madrid, como espacio privilegiado para el desarrollo de esta Academia. Del mismo modo que en torno al palacio romano de Crescenzi se movían una serie de artistas que seguían muy de cerca sus directrices y consejos, beneficiándose de su red de contactos para localizar posibles compradores, en la corte madrileña observaremos este fenómeno ampliado. Como

³⁹⁵ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 343. La relación de Bonzi con Crescenzi pudo comenzar a través del círculo de seguidores de Carracci, o bien a partir de las decoraciones efectuadas posiblemente en el palazzo Mattei di Giove en 1607, que contarían con la supervisión del propio Crescenzi, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 260 y ss; Sobre estas decoraciones, *vid.* HESS, Jacob, “Tassi, Bonzi e Cortona a Palazzo Mattei”, en *Commentari*, V, 1954, pp. 303-315;

³⁹⁶ La predilección de Bonzi por el paisaje ha sido subrayada en PUGLIATTI, Teresa, “Pietro Paolo Bonzi paesaggista” en *Quaderni dell’Istituto di storia dell’arte medievale e moderna dell’Università di Messina*, I, 1975, pp. 15-23; HOWARD, Seymour, “Carracesque landscapes by Bonzi”, en *Gazette des Beaux Arts*, CXII, 6, 1988, pp. 227-249 o COTTINO, Alberto, “Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Frutti o il Gobbo dei Carracci”, en *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Artoli Editore, Modena, 1995, pp. 126-128.

analizaremos, el paralelismo más evidente lo encontramos en la protección que Crescenzi dispensó al joven pintor vallisoletano Antonio de Pereda. Al igual que ya hizo con Cavarozzi, Crescenzi acogió a Pereda en su residencia cortesana, poniendo a su disposición todo lo necesario para transformarlo en un artista consolidado, orientando su estilo hacia sus propios intereses. Además del gusto por el bodegón, género que cultivará Pereda con un notable éxito, Bernstorff ha subrayado la utilización de los mismos modelos en la educación de Cavarozzi y de Pereda: los grabados de Alberto Dürero³⁹⁷.

La residencia madrileña de Crescenzi se convirtió en el foco difusor de las novedades italianas en el género de bodegón. Un nutrido grupo de artistas quisieron beneficiarse de la protección de Crescenzi, conformando su particular Academia. Juan de Van der Hamen o Juan Fernández el Labrador, son dos de los principales apadrinados como veremos.

³⁹⁷ BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 63-74. Asímismo, *vid.* BERNSTORFF, Marieke von, “Embedded Images of Dürer. On the Transmission of a Visual Quotation”, en EBERT-SCHIFFERER, Sybille y HERRMAN FIORE, Kristina, *Dürer, l’Italia e l’Europa*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, pp. 152-168, especialmente pp. 165-168.

Capítulo III.

Los años en Roma al servicio de Paolo V Borghese (1605-1611)

1. Intervenciones para el *Consiglio Capitolino*: los arcos triunfales de Leone XI y Paolo V

Crescenzi, al igual que previamente hizo su padre Virgilio, ocupará diversos cargos en la administración capitolina a partir de octubre de 1597, fecha en la que será nombrado *Caporione* de San Eustachio³⁹⁸. Al año siguiente, en 1598, Crescenzi participó en el consejo “*Ad Acquam Felicem*”, que se ocupaba de la gestión y administración del acueducto realizado por el papa Sixto V³⁹⁹. En estas comisiones, los consejeros compartían el trabajo con los arquitectos e ingenieros que efectivamente tenían que ejecutar las obras. Su intervención no implicaba necesariamente ningún conocimiento específico en la materia, formando parte de los dichos consejos por su pertenencia al selecto círculo de la aristocracia romana. Sin embargo, la presencia en estas comisiones del joven Crescenzi, en plena carrera hacia la profesionalización de su diletancia, reviste un interés especial. En estas reuniones Crescenzi tendría ocasión de conversar con reputados arquitectos sobre cuestiones técnicas, ampliando sus conocimientos e intereses en este ámbito, con lo que constituyen un caldo de cultivo ideal para la especialización de Crescenzi en materia arquitectónica.

Crescenzi encontró una magnífica oportunidad para entrar en contacto con el ambiente de los *cantiere*, participando en la ejecución de los arcos triunfales costeados por el Capitolio romano, realizados para las ceremonias de investidura de los papas Leon XI y Paolo V, en abril de 1605 y noviembre de 1605 respectivamente. Estos arcos triunfales, magníficos ejemplos de arquitectura efímera que solamente podemos conocer gracias a los grabados y descripciones conservadas, adornaban la entrada triunfal de los Papas en la colina del Campidoglio, una etapa obligada en la tradicional ceremonia del *Posesso*⁴⁰⁰. Crescenzi, junto con otros nobles tales como Bernardino Maffei, Felice Amorici, Curtio Caffarello y Giovanni Battista Mottino, se encargó de supervisar la realización del arco erigido por el Popolo Romano para el *posesso* de Leone XI, como consta por la orden del consejo Capitolino de 5 de abril de 1605: “*che si faccia un’Arco trionfale nella piazza di Campidoglio più bello, et più magnifico che sia possibile, et ciò ne habbiano cura li detti Bernardino Maffei, Felice*

³⁹⁸ Archivio Storico Capitolino (en adelante ASC), Camera Capitolina, credenzone I, vol. 30, *Decreti di consigli, magistrati e cittadini romani* (1592-99), f. 250v, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 171, n. 14.

³⁹⁹ Pupillo indica además como el hermano de Crescenzi, Vincenzo, será nombrado miembro del consejo *Ad Acquam Verginem*, también en 1598. En 1600, siempre siguiendo a Pupillo, Crescenzi será nombrado consejero del Rione Colonna, y en 1604 participará en la comisión “*ad equestrem ludum*”, *ibidem*.

⁴⁰⁰ En esta importante ceremonia, el nuevo pontífice recorría la ciudad de Roma desde el Vaticano hasta San Giovanni Laterano, realizando varias paradas en lugares significativos de la ciudad, *vid.* CANCELLIERI, Francesco, *Storia de’ solenni possessi de’ sommi pontefici*, In Roma, per Luigi Lazzarini stampatore, 1802, pp. 158-167 (Leon XI) y pp. 168-187 (Paolo V).

Amorici, Curtio Caffarello, Gio: batta Mottino e Gio:Batta Crescentij aggiunto”⁴⁰¹. Pupillo subraya que en este arco trabajaron varios artistas en directa relación con Crescenzi como el arquitecto Giovan Paolo Maggi, pudiendo haber intervenido en su elección. Sin embargo, la decoración pictórica corrió a cargo de Giuseppe Cesari, por entonces el principal rival del *Pomarancio*, que conseguirá imponerse a Cesari durante el pontificado de Paolo V bajo el amparo de Crescenzi, como veremos.

Para conocer el aspecto de este arco conservamos dos importantes testimonios, uno gráfico y otro literario: el grabado firmado por Giovanni Maggi y editado por Giovanni Antonio de Paoli en 1605, dedicado a Massimiliano Caffarelli⁴⁰². La descripción aparece recogida en la monografía de Cancellieri: “*Alla salita di Campidoglio avevano i Romani fatto un’Arco Trionfale, quale mostrava una faccia adornata di otto Statue, con un Arma del Papa nobilissima, dipinta d’oro per mano del Cav. Giuseppe d’Arpino [...] Significavano le otto sopradette Statue finte di marmo bianco la Magnanimità, Liberalità, Magnificenza, Fortezza, Carità, Prudenza, Justitia, Religione, e sotto l’Arco erano dipinti doi Angioli, uno per faccia, de’ quali uno aveva in mano uno Scetro e dall’altra il Regno [...] L’altro teneva la Chiave e Mitra [...]*”⁴⁰³ (fig. 35).

Fagiolo Dell’Arco identificó en la colección romana Pico Cellini un posible dibujo previo para una de estas esculturas fingidas, concretamente la *Caridad*⁴⁰⁴. Sea de Arpino, como supone Fagiolo o bien de Cherubino Alberti como sugirió Kirwin, destacamos con Pupillo las semejanzas estilísticas e iconográficas entre este dibujo y la figura de la Caridad que aparece representada en la llamada Sala de la Academia del palacio Crescenzi, ejecutada en unas fechas semejantes como hemos visto.

Tan solo unos meses más tarde (y debido al brevísimo pontificado de Leon XI), de nuevo Crescenzi participará en la ejecución del arco triunfal erigido en Campidoglio con motivo del nombramiento de Paolo V, el 6 de noviembre de 1605. En esta ocasión su intervención fue más específica, ya que la administración capitolina tuvo que retribuirle 300 escudos en octubre de 1605 al igual que se pagó al arquitecto Giovanni Antonio de Pomis: “*Si dia a ms. Gio[vanni] Ant[onio] De Pomis soprastante del Popolo per le sue fatighe quella che parerà alli SS.ri Cons[iglie]ri et al S.r Gio[vanni] Batt[ista] Crescentio delli dinari del*

⁴⁰¹ El documento fue publicado por primera vez en FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio y CARANDINI, Silvia, *L’effimero Barocco: strutture della festa nella Roma del 600*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 1977-1978, aunque se cita en referencia a la construcción del arco de Paolo V, cuando en realidad se trata de su fugaz antecesor. La corrección en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 173, n. 22. Como indica Pupillo, Crescenzi fue efectivamente añadido en un segundo momento a esta lista de responsables.

⁴⁰² Vid. FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio y CARANDINI, Silvia (1977-1978), *op. cit.*, p. 22, y TOZZI, Simonetta, *Incisione barocche di feste e avvenimenti. Giorni d’allegrezza*, Roma, Museo di Roma, Gangemi, 2001, p. 26.

⁴⁰³ CANCELLIERI, Francesco (1802), *op. cit.*, pp. 166-167.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 22.

popolo (...) ch'al S.r Gio[vanni] batt[ist]a Crescentio se le diano trecento altri scudi che mancano per supplemento delli archi delli dinari del popolo"⁴⁰⁵. Considerando estas sumas de dinero adelantadas por la administración, Pupillo supone que Crescenzi pudo encargarse de la compleja tarea de organizar la ejecución material de este aparato que requería la coordinación de distintos equipos de operarios: arquitectos, pintores, escultores y carpinteros. Crescenzi supervisaría las obras, efectuando los pagos pertinentes y controlando la buena marcha de los trabajos⁴⁰⁶.

Pupillo también indica la posible intervención de Crescenzi en el diseño del propio arco, aunque suele atribuirse al pintor y grabador Antonio Tempesta por la inscripción que acompaña el grabado conmemorativo⁴⁰⁷. Al frente de la ejecución material de este arco podemos situar al arquitecto y *misuratore* Giovanni Antonio de Pomis, *Soprintendente alle fabbriche capitoline* desde 1603, que se convertirá en el arquitecto de confianza de Paolo V y Scipione Borghese a partir de 1605, trabajando con asiduidad en las nuevas fábricas del pontificado⁴⁰⁸.

La arquitectura de este arco es muy semejante a la del aparato levantado para su efímero predecesor, y podría compararse con la arquitectura de la tumba de Sixto V en la capilla Sixtina de la basílica de Santa María Maggiore. Una arquitectura sencilla, basada en tres registros: un cuerpo principal con basamento y ático, ordenada a partir de un arco central de medio punto flanqueado por cuatro columnas que se prolongan en la base y en el ático con sendas pilastras adosadas a la estructura. A diferencia del arco de Leon XI, el de Paolo V rompe la rigidez del entablamento al colocar el gran escudo de la familia Borghese, sostenido por una pareja de ángeles. Varias esculturas e inscripciones rematan el conjunto (fig. 34).

La participación de Crescenzi en la ejecución del arco de Paolo V, además de confirmar su contacto con el futuro Papa nos informa de sus capacidades como gestor eficaz de estas nuevas empresas constructivas. Su posición privilegiada entre los artistas y los comitentes, le permitirá moverse con fluidez en ambos mundos, sirviendo eficazmente a los intereses de unos y otros. Como veremos, la descripción de las tareas de Crescenzi en estas empresas quedará siempre recogida de manera ambigua en la documentación. No en vano, se trata de consignar el trabajo de un noble que por definición, no tiene que desempeñar tarea alguna. Habitualmente su trabajo se codifica en las fuentes desde la coordinación o supervisión, garantizando así la nobleza y la exquisita ejecución de la fábricas.

⁴⁰⁵ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 175, n. 34, ASC, *Camera Capitolina, Credenzone I*, vol. 6, f. 244v. Citamos a Pupillo para conocer los pormenores de esta deuda que todavía el 14 de noviembre de 1605 no estaba saldada.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 176.

⁴⁰⁷ TOZZI, Simonetta (2001), *op. cit.*, p. 29, l.4.

⁴⁰⁸ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 176 y ss.

2. La Soprintendenza delle Fabbriche Paoline: 1605-1611.

“Quindi è, che Papa Paolo V conoscendo la virtù, e il valore del Signor Crescentij, il fece Soprintendente della bella cappella Paola in Santa Maria Maggiore, e parimente sopra tutte le fabbriche, e le pitture, che furono fatte in quel pontificato. Diede egli gran gusto a Papa Paolo V, e tutti i virtuosi, che operarono sotto la sua custodia, furono da lui ben visti, e con gran cortesia trattati, ed onorati; e senza termini d’interesse, anzi promotore della virtù mostrò a tutti d’esser vero gentiluomo romano”⁴⁰⁹. Estos son los términos en los cuales Baglione describe la actividad de Crescenzi para el Papa Borghese. Sin embargo, la búsqueda en los archivos no ha permitido reconocer la oficialidad de tal nombramiento, surgiendo hipótesis diversas sobre la veracidad de estas palabras y su trascendencia en relación con la carrera profesional de Crescenzi y las fábricas que estuvieron bajo su responsabilidad. Crescenzi no aparece en ningún documento definido como *soprintendente* (*soprintendente o sovrintendente*), manteniendo siempre un tratamiento de cortesía para referirse a su persona, precedida por *Illustrissimo signore* o *signore*.

Para Elena Fumagalli, esta *Soprintendenza* tendría que interpretarse en clave honorífica: “come un’onorificenza, di rilievo in quanto esplicito riconoscimento degli interessi del nobiluomo in campo artistico, ma senza implicare necessariamente una sua professionalità in campo architettonico, né un intervento attivo sui cantieri, peraltro non richiesto da tale carica”⁴¹⁰. Sin embargo, el análisis de las intervenciones efectuadas por Crescenzi en las obras emprendidas por el Papa y el cardenal nepote Scipione Borghese, nos permite constatar su peso específico en materia artística durante los primeros años del pontificado de Paulo V, gozando de la plena confianza del pontífice y su círculo⁴¹¹.

A pesar de los esfuerzos que se han realizado en los últimos años para contextualizar los procesos administrativos de las obras pontificias, todavía hoy son muchas las incógnitas que los historiadores se plantean acerca de la organización de los *cantieri*⁴¹². En la copiosa documentación que custodian los archivos italianos, relativa a la ejecución de las fábricas patrocinadas por el Vaticano, comparecen una serie de personajes encargados de supervisar la correcta marcha de las obras, administrar y repartir convenientemente los recaudos proveídos o llevar las cuentas del gasto realizado, sin necesidad de un nombramiento oficial como

⁴⁰⁹ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, f. 365.

⁴¹⁰ FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 49. También crítico con la *Soprintendenza* de Crescenzi se mostró SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, pp. 52-53.

⁴¹¹ Las investigaciones de Pupillo resultarán claves para proponer una nueva interpretación sobre la *soprintendenza* de Crescenzi, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.* (especialmente, cap. IV).

⁴¹² Destacamos como ejemplares los estudios de Nicoletta Marconi o de Daniela Sinisi, encaminados precisamente al estudio de la organización de los *cantieri*, *vid.* MARCONI, Nicoletta, *Edificando Roma barocca: macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Città di Castello, Edimond, 2004.

soprintendente. La heterogeneidad, en cuanto a la formación y el perfil profesional, de aquellos que han ostentado esta distinción no permite establecer con claridad un patrón común para definir su actividad y competencias⁴¹³.

En el caso concreto de la capilla Paolina, a la par que se admite la presencia de Crescenzi como *soprintendente*, se considera que el pintor Giuseppe Cesari, *il Cavalier d'Arpino*, también ocupó este cargo durante la ejecución de las pinturas de la capilla, según recuerdan Malvasia y Bellori. Éste último indicaba que Cesari “*aveva la suprintendenza della pitture; il quale per terminarle più sollecitamente secondo la volontà del Papa le distribui ad altri Pittori, riserbando a se stesso li vani principali, e più cospicui, cioè li quattro Evangelisti ne' peducci della Cuppola, e l'Istoria di mezzo nella gran mezza luna sopra l'Altare*”⁴¹⁴. En calidad de *soprintendente*, Cesari habría tenido la potestad de distribuir el trabajo entre los demás pintores que participaron en la decoración, entre otros Giovanni Baglione, Cristoforo Roncalli o Domenico Cresti, *il Passignano*. Esta *soprintendenza* de Arpino se limitaría a la decoración pictórica, una tarea concreta que no tenía porqué interferir con las competencias de ningún otro responsable. Un tipo de *soprintendenza* similar la encontramos en la figura del ingeniero y escultor Pompeo Targone, autor del altar mayor de la capilla Paolina, considerado frecuentemente *soprintendente* en la documentación sobre la construcción de la capilla. Más interesante resulta la mención del abate Paolo de Angelis, un personaje que contaba con el favor y la confianza de los Borghese, a pesar de no tener ninguna formación específica en materia artística. El cargo quedaría aquí justificado, no tanto por sus competencias como pintor o escultor, sino por su eficacia en la gestión y administración de las obras⁴¹⁵.

⁴¹³ En el caso de la Basílica Vaticana contamos con algunos nombramientos concretos: el 19 de julio de 1727, la *Reverenda Congregazione delle Fabbriche di San Pietro*, nombró a Pietro Paolo Cristofari “*soprintente e capo di tutti i pittori di mosaico che operavano in S. Pietro*”, un cargo remunerado con 10 escudos mensuales, *vid.* BRANCHETTI BUONOCORE, Maria Grazia, voz “Pietro Paolo Cristofari”, en *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 31, 1985, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-paolo-cristofari_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-paolo-cristofari_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

⁴¹⁴ *Vid.* RÖTGEN, Herwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna*, Roma, Bozzi, 2002, p. 388. Fumagalli consideraba poco probable esta *soprintendenza* de Cesari, un artista que perderá con Paolo V su condición privilegiada en el panorama artístico oficial, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, pp. 79-80. Asimismo, Rötgen recordaba su posible nombramiento como *soprintendente* de los trabajos de mosaico de la cúpula del Vaticano ya que Cesari se encargará de distribuir entre los artistas el salario correspondiente al trabajo realizado en julio de 1608.

⁴¹⁵ Muy poco se sabe de este personaje, conocido autor de la primera gran monografía sobre la basílica de Santa Maria Maggiore, publicada en Roma en 1621: *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max. descriptio et delineatio*, auctore Abbate Paulo de Angelis, Roma ex typographia Bartholomaei Zannetti, 1621. Según las notas recogidas por Fumagalli, De Angelis era un familiar de Scipione Cobelluzzi y posiblemente a través de Crescenzi, hubiera entrado en contacto con Cavarozzi, al cual protegió en alguna ocasión. A partir de julio de 1608, comienza a hacerse cargo de la administración de las obras de la Paolina, hasta su conclusión en 1615. A partir de 1611, también supervisó las obras del palacio de Montecavallo, emprendidas por Paolo V, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, pp. 46-48.

Aunque no podamos entrar aquí en un análisis exhaustivo de la figura del *Soprintendente*, el estudio de la actividad de Crescenzi durante esta etapa revela varias claves interesantes para concretar su importancia en el contexto artístico de los Borghese. Además, esta primera *soprintendenza* está íntimamente vinculada con la última etapa de Crescenzi al servicio de Felipe IV, siendo nombrado precisamente Superintendente de las Obras Reales en octubre de 1630, cuyas particularidades estudiaremos más adelante.

a) *La capilla Paolina: el modelo del Altar de la Madonna*

La construcción de la capilla Paolina en la basílica de Santa Maria Maggiore, fue una de las primeras fábricas emprendidas por Paulo V a comienzos de su pontificado⁴¹⁶. Realizada por Flaminio Ponzio, entre junio de 1605 y 1621, la capilla Paolina cumplía una doble función: por una parte, era el espacio de enterramiento del nuevo pontífice y por otra, contenía una de las imágenes más veneradas por los fieles romanos, la *Madonna Salus Populi Romani*. Flaminio Ponzio, arquitecto de confianza de los Borghese, proyectó la Paolina como una estructura de planta central, rematada por una cúpula sobre pechinas, que respondía de manera simétrica al pie forzado que constituía su antecesora, la capilla Sixtina. La decoración de la capilla es el elemento más destacado de su construcción, realizada en consonancia con el modelo ofrecido también por la Sixtina. Para el revestimiento de las paredes laterales y demás elementos constructivos, se escogieron mármoles de variados colores, aportando riqueza y elegancia al espacio. El altar mayor, dedicado a la *Madonna*, destacaba por encima del conjunto gracias a la magnificencia del bronce dorado, utilizado con profusión. Por último, la cúpula y los lunetos se decoraron con pinturas al fresco, ejecutadas por los artistas más prestigiosos de la Roma del momento (figs. 36-38).

En calidad de *Soprintendente delle Fabbriche*, una de las primeras intervenciones de Crescenzi se produce en el contexto de la Paolina. Según el testimonio de Baglione, Crescenzi participó en la primera fase de ejecución del altar de la *Madonna*, una compleja estructura que combina el trabajo de arquitectos, escultores y bronceístas. Como ha subrayado Pupillo, este

⁴¹⁶ Como bibliografía general en relación con la basílica de Santa María Maggiore, *vid.* MARTINELLI, Angelo, *Santa Maria Maggiore sull'Esquilino. Nella tradizione, nella Storia e nell'Arte*, Roma, 1975, pp. 45-53, y especialmente PIETRANGELI, Carlo (dir.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Firenze, Nardini, 1988. De manera más específica, sobre la construcción de la capilla Paolina y del altar de la Madonna *vid.* SCHWAGER, Klaus, "Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V. Bausprogramm, *Baugeschichte*, Bausgestalt und ihre Voraussetzungen", en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, pp. 241-312; BLAZER, Amber, "From icon to relic: the Baroque transformation of the Salus Populi Romani", en *Athanor*, 13, 1995, pp. 31-41; OSTROW, Steven F., *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sixtine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge University Press, 1996. Por último, sobre la distribución del trabajo en la fábrica, *vid.* MARCONI, Nicoletta, "Organizzazione e macchine del cantiere barocco a Roma: la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore e la Fontana dei Fiumi a piazza Navona", en *Capitali europee del barocco: tra cultura del progetto e cultura del cantiere*, Roma, Gangemi, 2002, pp. 93-105.

tipo de máquinas no eran frecuentes todavía en el ámbito artístico romano y su complejidad y grandeza, debió causar una profunda impresión entre sus contemporáneos⁴¹⁷.

Si recurrimos primero a las fuentes, es de nuevo Baglione quien más datos aporta sobre la construcción del altar. Es tal la importancia que Baglione concede a esta obra que aparece mencionada en tres ocasiones diferentes, coincidiendo con las biografías de sus principales artífices. Era una obra que Baglione conocería muy bien por su trabajo en los frescos de la capilla, que comenzó cuando terminaba la disposición definitiva del altar. La primera descripción, se encuentra en la vida del escultor y bronceista Domenico Ferrerio: *“Venne voglia ne’ suoi tempi al Pontefice Paolo V Borghese di edificare nel luogo della vecchia sagrestia in S. Maria Maggiore la sua Cappella, che da lui Paola nominassi, & di far ricchissimo altare, et per questo fù dato ordine di formare un nobile disegno; Girolamo Rainaldi romano fù egli quello, che in piccolo il fece, e diello al Signor Gio. Battista Crescentij, il quale ne fece fabricare un modelletto, di grandezza di due palmi in circa, scorniciato, e colorito, conforme alle pietre dure, & anche con lo scompartimento delle figure, & i modelli in piccolo furono formati da Camillo Mariani Vicentino. Il Signor Gio. Battista presentò al Papa questo modello, & il Pontefice diedelo al Signor Pompeo Targone romano, il quale lo considerò, lo raggiustò, e così dal Tempesta disegnato, lo fece poi da varij mettere in opera, e comandò i lavori de’ metalli, getti e pietre dure, di cui egli molto s’intendeva”*⁴¹⁸.

También incluye una profusa descripción en la biografía del ingeniero y bronceista Pompeo Targone, autor material de la obra en bronce del altar⁴¹⁹. Por último, en la vida del escultor Camillo Mariani, Baglione ofrece un nuevo dato al atribuirle la ejecución particular del modelo de las figuras de los ángeles que rematan el conjunto: *“furono suoi i modelli de gli Angioli, che reggono l’ornamento, dove sta la miracolosa imagine di N. Donna da S. Luca dipinta; et ancora quei maggiori sopra il frontispitio dell’altare con quei puttini, tutti poi*

⁴¹⁷ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 194-195. De hecho, en los Avisos publicados por Orbaan, se detalla la expectación que causó el fundido de las “statue di bronzo” (los ángeles que flanquean el frontón) para concluir el altar: *“Concorre diversa gente a vedere li getti delle statue di bronzo, che si sono fatti in casa del Signor Pompeo Targone per servizio della capella, che Nostro Signore fa fare in Santa Maria Maggiore”, vid. ORBAAN, Johannes Albertus Franciscus, Documenti sul barocco in Roma, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1920, p. 182 (Avviso 1/1/ 1611).*

⁴¹⁸ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 326-327.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 328. *“volendo fabricare una sontuosa cappella in S. Maria Maggiore, si risolse di volervi fare un bellissimo e ricco Altare di gioie, e pietre preziose, come egli fece. Mandò a chiamar Pompeo Targone in Fiandra, & in gratia di quel Re, che gli diede licenza, egli se ne venne a Roma [...] e fu ben visto & honorato dal Pontefice Paolo, il quale esponendogli, come esso volea fare nella sua Cappella di S. Maria Maggiore un Altare ricco, diedegli la cura di quelle, & insieme un modello, che ne haveva fatto Girolamo Rainaldi Romano. Pur’egli facesse a suo modo, & a spesa veruna non guardasse, perche desiderava di honorare, & adornare quella santissima Imagen della Beatissima Vergine dal Vangelista S. Luca dipinta, e che in sua gratia più bello, che fusse possibile, lo facesse. Pompeo Targone si mise all’opera, e ritocando il pensiero di quel modello, ne fece formare l’ultimo disegno al Tempesta; e compartendo i lavori a valent’huomini diede principio a quel sontuoso ornamento [...]”.*

gettati di metallo da Domenico Ferreri romano [...] e di questo ornamento fu architetto Pompeo Targone romano”⁴²⁰.

La participación de Crescenzi en esta primera fase de ejecución del modelo también se comprueba en la documentación sobre la capilla paolina⁴²¹. Por los registros del *Archivio di Stato Romano*, serie *Camerale I*, sabemos que a Crescenzi le fueron librados dos pagos “a conto del modello di legname di Pero che S[ua] S[igno]ria si è preso cura di far fare per l’ornato delli Principali Altari della cappella a S[an]ta Maria Maggiore”⁴²². El 23 de septiembre de 1606, se le autoriza el cobro de 50 escudos y el 19 de abril de 1607, Crescenzi recibirá el *mandato* para cobrar el resto del montante. En total, se le deben retribuir 104 escudos y 68 baiocchi por “tener a su cargo la ejecución” del modelo de madera del altar de la *Madonna*. La documentación manejada por Schwager en un artículo fundamental para analizar las obras de la capilla paolina, ha permitido clarificar la compleja ejecución del altar en dos fases consecutivas: la configuración del modelo y su ejecución material. Al menos desde el mes de septiembre de 1606, Crescenzi estaba ocupado con la ejecución de un modelo espléndido, realizado en madera de peral y con una cuidada policromía que mostraba el efecto de la combinación de los materiales escogidos, principalmente mármol y bronce. Este modelo fue ejecutado desde principios de abril hasta septiembre de 1607 por Vittorio Roncone,

⁴²⁰ *Ibidem*, pp. 113-114.

⁴²¹ Anna M^a Corbo fue la primera en publicar parte de la documentación sobre la capilla paolina en varios artículos, *vid.* CORBO, Anna Maria, “Appunti su una fonte per la storia urbanistica ed edilizia di Roma, la serie *fabbriche* del Camerale I”, en *Archivi di Stato*, t. XXV, n° 1, 1965, pp. 45-58; *Idem*, “I pittori della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore”, en *Palatino*, n° 11, 1967, pp. 301-313 e *Idem*, “I pittori della sagrestia nuova di Santa Maria Maggiore”, en *Commentari*, XIX, 1968, pp. 320-326. En 1995, se editó una recopilación de este material añadiendo además diversa documentación sobre otras fábricas emprendidas por Paolo V, *vid.* CORBO, Anna Maria y POMPONI, Massimo, *Fonti per la Storia Artistica al tempo di Paolo V*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1995. Siguiendo muy de cerca los pasos de Corbo, Dorati publicó un estudio sobre los escultores de la Paolina *vid.* DORATI, M^a Cristina, “Gli scultori della Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore”, en *Commentari*, año XVIII, 1967, pp. 231-260.

⁴²² ASR, Camerale I, fabbriche, registro 1540, *Registro dei mandati per le fabbriche*, ff. 14 y 21, publicado por SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 62, n. 24, y también PUPILLO, Marco (2006), *op. cit.*, p. 191. Sabemos por los sucesivos registros de entrada y salida, que a Crescenzi se le hizo efectiva la orden de cobro el 7 de octubre de 1606, y el 26 de mayo de 1607: ASR., Camerale I, Fabbriche, registro. 1538, (1605-1609. *Tesoreria segreta. Entrata e uscita dei denari per le fabbriche*), f. 29, y ASR, Camerale I, fabbriche, reg. 1541, ff. 4v y 9. El pago tardó algunos meses en hacerse efectivo, *vid.* ASR, Camerale I, Fabbriche, registro 1539, f. 21r: “Gio Batta Crescentij - devi dare a di 7 di ottobre 1606 * cinquanta di m.ta a conto del modello di legname di pero che S[ua] S[igno]ria si è preso cura di far fare per l’ornato delli principali Altare della capella a Santa Maria Maggiore pagatoli il S[ign]r Ruberto Primi depositario g[e]n[era]le con mandato di Mons[igno]r T[e]sau[rie]re de 27 del passato”, y “A di 2 di giugno cinquanta quattro e 60 m.ta pagato il dea per resto di * 104.68 simili che S[ua] S[igno]ria riferisce haver speso nel far fare il modello di legname dell’altar della capella che N.S.ta fa fare a S.ta Maria maggiore”. Más adelante, en el f. 22r, se recoge un pago final como liquidación de la cuenta: “Sig.re Gio Batt.a Crescentij deve avere a di 20 di dicembre 1607 *centoquattro e 60 di m[one]ta sono per tanti che da conto haver speso ne far fare il modello di legname dell’Altare della capella che N.S.ria fa fare in Santa Maria maggiore e datone debito al conto delle spese diverse per servizio di detta capella ne questo--- 104.60”.

carpintero de confianza de los Borghese cuya presencia se documenta en varias fábricas simultáneamente⁴²³.

Aunque la documentación no permite contrastarlo, los historiadores consideran que el modelo del altar de la *Madonna* fue realizado a partir de un diseño del arquitecto Girolamo Rainaldi (1570-1655), tal y como indica Baglione⁴²⁴. Se conservan en Berlín dos diseños que han sido relacionados con los primeros proyectos propuestos por Rainaldi para el altar de la Paolina, aunque sus diferencias con la obra construida han propiciado distintas interpretaciones⁴²⁵.

Esta elección de Rainaldi en lugar de Flaminio Ponzio, arquitecto habitual de los Borghese y autor además del proyecto de la capilla Paolina, ha sorprendido a los historiadores. Ostrow sugirió varias hipótesis para propiciar esta elección por parte de Paolo V. No era la primera ocasión en la que Rainaldi se enfrentaba a un proyecto de este tipo. Previamente, había diseñado los altares para la capilla Cherubini en Santa Maria della Scala, o el altar del coro Colonna en San Giovanni Laterano (una obra que Ostrow relaciona directamente con el altar de la Paolina). Al ostentar el cargo de “*Architetto del Popolo Romano*”, Rainaldi imprimiría al altar de la *Madonna*, y por extensión a su promotor, un vínculo estrecho con el pueblo romano. Por último, en la elección de Rainaldi, podría haber jugado un peso específico la opinión del cardenal Montalto, su protector y benefactor⁴²⁶. En este sentido queremos destacar cómo Rainaldi no era ningún desconocido para Crescenzi. Debido a su trabajo en la supervisión y realización de los arcos triunfales para Leone XI y

⁴²³ Ostrow cita un pago a Roncone en septiembre de 1607 por el modelo de la paolina, en ASR, Camerale I, *Giustificazione di Tesoreria*, busta 33, fascicolo 33, f. 37 (28/9/1607), citado en OSTROW, Steven F. (1996), *op. cit.*, pp. 142-151. En los meses sucesivos (entre octubre de 1606 y julio de 1608), Roncone continua su trabajo en la capilla Paolina, ayudado por dos maestros diferentes, Ambrogio Benazzino y Alessandro Bollina, *vid.* ASR, Camerale I, Fabbriche, registro 1538, octubre de 1606, ff. 25v, 30v, 36r, 37, 37v. En noviembre de 1607, había terminado el magnífico *soffitto* de la nave de San Sebastiano fuori le mura, por encargo de Scipione Borghese, *vid.* ANTINORI, Aloisio (1995), *op. cit.*

⁴²⁴ La atribución a Rainaldi está ampliamente difundida, siendo admitida por Schwager, Ostrow, Fumagalli o Pupillo. Girolamo Rainaldi, padre del también arquitecto Carlo, se había formado como arquitecto en el *cantiere* de Domenico Fontana, colaborando con Giacomo della Porta, a quien sucedió como *architetto del Popolo Romano* en 1602, cargo que ocupará hasta 1620. En 1606 se fechan sus principales obras: la casa profesa y la sacristía del Gesù (1606-1620) y el coro de la capilla Colonna, en San Giovanni Laterano (1606 y 1611). Después de pasar varios años trabajando en Parma, Caprarola o Bologna, en 1644 regresó a Roma donde fue el arquitecto preferido por Inocencio X, desplazando brevemente a Bernini en la ejecución del Palacio Pamphili en Piazza Navona en 1650, *vid.* PASSERI, Giovanni Battista, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma. Morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Gregorio Settari, 1772, pp. 217-223, y de manera general GÜTHLEIN, Klaus, “Carlo e Girolamo Rainaldi”, en SCOTTI TOSINI, Aurora (ed.), *Il Seicento, in Storia dell'Architettura Italiana*, vol. 5, t. 1, Milano, Electa, 2003.

⁴²⁵ Estos dibujos se encuentran en el Kunstbibliothek de Berlín, signaturas Hdz 573 y 574, *vid.* JACOB, S., *Italianische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und dekoration 16 bis 18 Jahrhundert*, Berlin, 1975, y BERCKENHAGEN, E., *Architektenzeichnungen 1479-1979 von 400 europäischen und amerikanischen Architekten aus dem Bestand der Kunstbibliothek Berlin*, cat. exp. (Berlin, 1979), pp. 33-34, citado en FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 59 y ss. Fagiolo dell'Arco sugirió las similitudes con el altar realizado por Rainaldi para la capilla Colonna en San Carlo ai Catinari, *vid.* FAGIOLO DELL'ARCO, Marcello, “L'altare Colonna in San Carlo ai Catinari”, en *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 218-245.

⁴²⁶ Estas ideas han sido expuestas en OSTROW, Steven F. (1996), *op. cit.*, p. 145.

Paolo V, Crescenzi había entrado en contacto con la administración capitolina de cuya nómina de empleados formaba parte Rainaldi desde 1602, fecha en la que sustituyó a Giacomo della Porta como *Architetto del Popolo Romano*. También Pompeo Targone y Crescenzi pudieron conocerse en el ámbito de la *Congregazione delle Acque*⁴²⁷.

Una vez analizados los protagonistas, es difícil concretar en qué medida participó Crescenzi en la génesis del modelo del altar. Crescenzi pudo limitarse a facilitar el diseño realizado por Rainaldi al carpintero Roncone, para después presentarlo personalmente ante el Papa, teniendo cierta relevancia en la elección del arquitecto y la supervisión de la ejecución del modelo por parte de Roncone. Las cantidades satisfechas a Crescenzi servirían para pagar los servicios de estos primeros artistas, adelantando el dinero para agilizar la ejecución. Estos gastos efectuados por Crescenzi, derivados quizá de la compra de los primeros materiales, serán convenientemente restituidos por los bolsillos pontificios en una práctica repetida en 1607 con las cuadrillas de pintores del palacio Vaticano, como veremos.

Más interesante resulta considerar la posible intervención de Crescenzi, junto con Rainaldi, en la traza del altar. Al igual que ocurre con su trabajo al lado de Sebregondi, Crescenzi permanecería en el plano especulativo, pudiendo contribuir al diseño con sus ideas sobre la disposición general de los elementos arquitectónicos o el empleo de determinados materiales para componer la traza general. Su conocimiento de primera mano del proyecto le convertiría en el mejor supervisor del trabajo del carpintero Roncone, pudiendo corregir cualquier imperfección en la materialización en madera del modelo. Paolo V había podido comprobar las capacidades de Crescenzi en el Arco triunfal erigido en el Campidoglio con motivo del *Posesso*, que pudo contar con la intervención de Crescenzi en su traza⁴²⁸. La falta de mayores datos nos impide avanzar en esta dirección. Fuera o no proyecto de Crescenzi, éste se preocupó de que Roncone realizara una obra acorde a las exigencias y expectativas de Paolo V. El modelo que tanto impresionó a Baglione, era considerado una auténtica obra de arte, y así se instaló en 1612 en la sacristía de la basílica, tal y como recoge el inventario de los bienes de Santa María Maggiore: “*un modello di colo[re] di pietra, con quattro colonne, e due statuetti di mistura, dell’altar della Madonna*”⁴²⁹.

Después de ser aprobado por parte del Papa, comenzó el difícil trabajo de la ejecución material del modelo, dilatada durante varios años por los problemas técnicos surgidos al materializar tan complejo proyecto, algo que ya indica Baglione al señalar los cambios en el

⁴²⁷ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 199 y ss.

⁴²⁸ Curiosamente Baglione atribuye a Tempesta los últimos retoques en relación con el diseño del modelo definitivo del altar de la Paolina, para ajustarlo a las exigencias de Pompeo Targone, siendo también el posible autor del Arco de Paolo V, *vid. Supra*.

⁴²⁹ *Vid.* OSTROW, Steven F. (1996), *op. cit.*, p. 143. La pista de este modelo se pierde en el siglo XIX.

modelo original efectuados por Antonio Tempesta, un extremo que tampoco ha podido ser comprobado documentalmente⁴³⁰. Pasaron casi cuatro años (1609-1613), desde la formalización del contrato para la realización del altar, hasta la definitiva colocación del icono de la *Madonna* en su nuevo emplazamiento. Pompeo Targone fue el principal protagonista en esta segunda fase, controlando el desarrollo de los trabajos y el de los distintos operarios a su servicio⁴³¹. Crescenzi siguió muy de cerca las obras del altar, en las que debía sentirse personalmente implicado. Prueba de ello es el trabajo de los bronceistas Domenico Ferrerio y Orazio Censore, dos artistas que no dudaron en acompañar a Crescenzi hasta España en 1619 para ejecutar los broncees del panteón escurialense. Tampoco creemos que resulte casual el especial interés que Crescenzi demuestra por la realización del altar del panteón. Una obra que Crescenzi quiso diseñar personalmente, como analizaremos.

Esta intervención en el modelo del altar de la *Madonna Salus Populi Romani* no será la única actuación de Crescenzi en las obras de la Paolina. En octubre de 1607, pocos meses después del registro del primer pago por el modelo del altar, Crescenzi propondrá junto con los arquitectos *misuratori* Giovanni Maria Bonazzini y Giulio Buratti, una rebaja en el precio final de los dos ángeles de mármol que debían colocarse a la entrada de la sacristía, ejecutados por los escultores Camillo Mariani y Giovanni Antonio Peracca da Valsoldo: “*Adí 12 de ottobre de 1607. Havendo noi sottoscritti visto i dui Angeli di marmo novo di Carrara fatti da m.s. Camillo Mariani Vicentino et m.s Gio: Ant.o Perache da Valsoldo ambe due scultori in Roma, quali si hanno da mettere in opere [...] essendo stati visti dal Molto Ill[ustr]e Sig.r Gio[vanni] Batt[ist]a Crescentij et da noi deputati [el capomastri Giovanni Maria Bonazzini y el arquitecto tasador Giulio Burratti] co[n] ogni deligentia co[n]siderato la sua manifatt[ur]a solamente li pprezziamo valere scudi duicento cinquanta*”⁴³².

Este tipo de intervenciones, modificando las tasaciones y actuando en defensa de los intereses de los clientes, será una práctica habitual de la actividad de Crescenzi para los Borghese. En este sentido, Schwager localizó un documento fechado en 1611, donde Crescenzi ejercía como árbitro entre el cabildo de Santa Maria Maggiore y Odoardo Santarelli. La tasación de unos terrenos propiedad de Santarelli, que habían sido expropiados para la construcción de la capilla, hizo estallar un conflicto de intereses que contó con la

⁴³⁰ En cambio, sí se comprueba la ejecución de Mariani del modelo para la fundición de los ángeles, tal como indicaba Baglione. En octubre de 1609 se le pagará por el modelo del “*gruppo di angeli attorno all’immagine della Madonna di S. Luca con due altri puttini, et spirito santo et nuola di cherubini*”. El escultor Stefano Maderno también participará en las obras del altar, proporcionando el modelo para el frontispicio con la *Historia del Miracolo della Neve* que debió terminarse hacia 1612.

⁴³¹ Pompeo Targone estará ayudado en la supervisión de las obras por su cuñado, el arquitecto Giulio Buratti, entre 1610 y 1613 principalmente. Los pagos a Targone en relación con las fábricas emprendidas por Paolo V, pueden adelantarse a marzo de 1608, *vid. ASR., Camerale I, Fabbriche, registro 1538, f. 37v*.

⁴³² ASR, *Camerale I, fabbriche, busta. 1541, Entrate e uscite dei denari per le Fabbriche, Registro 1, Libro dove sarà notato tutte le spese della sacrestia*, f. 390r, citado en SCHWAGER, Klaus (1983), *op. cit.*, p. 259. La transcripción del documento en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 192.

mediación de Crescenzi para su óptima resolución⁴³³. Como vemos, estas actuaciones constituyen un interesante testimonio de la autoridad de Crescenzi en materia artística, al juzgar y valorar el trabajo de los artistas, confirmando la plena confianza que los promotores depositaban en Crescenzi para defender sus intereses frente a los artistas.

Además de la participación de Crescenzi en el modelo del altar, en calidad de *Soprintendente* pudo intervenir en la elección de los pintores que decoraron al fresco la cúpula y los lunetos de la capilla. Uno de los Avisos publicados por Orbaan, del 5 de enero de 1611, se hace eco del encargo de dichas pinturas donde se recoge puntualmente la participación de todos los artistas: “*Nostro Signore ha ordinato, che le pitture, che si hanno a fare nella sua cappella di Santa Maria Magg[iore] si faccino dal pittore Giuseppe [Cesari], Baglioni, Cigoli et Giovanni del Borgo, che sono li più eccellenti di Roma*”⁴³⁴. La documentación ha confirmado cómo en la Paolina trabajan los pintores más reconocidos del panorama artístico de la Roma de principios del siglo XVII, que continúan en mayor o menor medida la tradición manierista de etapas anteriores y resultan por ello excelentes ejemplos del arte oficial (a diferencia de los nuevos lenguajes, propuestos por artistas como Caravaggio o los Carracci, intencionadamente apartados de esta comisión)⁴³⁵.

De los cinco pintores, tres son viejos conocidos de la familia Crescenzi y los otros dos podrían haber coincidido con él de manera indirecta en los años previos a la gestación de la capilla⁴³⁶. Según Baldinucci, Ludovico Ciardi *il Cigoli* (1559-1613), autor de la bellísimo fresco con la Asunción de la Virgen, ejecutó algún cuadro para el cardenal Pietro Paolo Crescenzi: “*Mentre stette in Roma fece molti quadri, e fra gli altri un’Assunta allo stesso D. Virginio Orsino, e Monsignor Crescentij Nostra Donna quando trova a nostro Signore a disputar nel tempio*”⁴³⁷. Más evidente es la relación de Crescenzi con Giuseppe Cesari, conocido como el *cavalier d’Arpino*, uno de los pintores de referencia durante el pontificado del papa Clemente VIII. Arpino había participado en la decoración al fresco de la capilla

⁴³³ Lamentablemente el documento citado por Schwager no ha podido volver a ser localizado con la misma signatura en el Archivo del Capítulo de Santa María Maggiore, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 193, n. 85.

⁴³⁴ ORBAAN, J. A. F. (1920), *op. cit.*, pp. 183-184. En esta lista, falta la presencia del joven Guido Reni.

⁴³⁵ Fumagalli también subrayaba cómo estos pintores representaban las principales escuelas artísticas italianas: Baglione y Cesari como ejemplos de la escuela romana, el Cigoli para la florentina, y la emiliana con el joven Reni, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 80.

⁴³⁶ Sobre la relación de Crescenzi con los pintores mencionados, y su posible intervención para su elección remitimos a PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 195.

⁴³⁷ Citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 195. La presencia de un artista de la talla del Cigoli, notable pintor y arquitecto, podría entenderse por influencia de otro compatriota y colaborador habitual de Paolo V, el pintor Domenico Cresti *il Passignano*, que trabajaba en los frescos de la nueva sacristía de la basílica de Santa María Maggiore desde 1608, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 414 (para las obras de la sacristía). Por cierto que el *Passignano* desde 1604 y hasta 1616 se encargaba de la realización y dirección de las tareas decorativas de la capilla Barberini en Sant’Andrea della Valle, donde pudo coincidir con el propio Crescenzi.

Contarelli entre 1591 y 1593, cuya ejecución fue administrada en parte por la familia Crescenzi como herederos testamentarios del Matteo Contarelli, titular de la capilla⁴³⁸. Además, tendrían ocasión de colaborar en la ejecución de los mosaicos de la cúpula de San Pedro el Vaticano, como veremos. Giovanni Baglione y Crescenzi se habrían conocido en el entorno capitolino, y pudieron coincidir en la Academia de San Lucas. Seguramente la decoración de la Paolina pudo contribuir a estrechar la relación de Baglione con la familia Crescenzi, que se mantuvo después de la marcha de Giovanni Battista a España. La participación del joven Guido Reni (1575-1642) en las empresas de Paolo V se atribuye a la influencia de Cesari, gracias al cual conseguiría el encargo de varios frescos en el Vaticano en 1608, convertido en uno de los pintores protegidos por Scipione Borghese⁴³⁹. No obstante, Reni y Crescenzi podrían haber coincidido también en las obras del palacio Vaticano y especialmente en dos fábricas patrocinadas por Scipione Borghese, San Gregorio al Celio y el Palazzo di Montecavallo, donde Reni interviene entre 1608 y 1610 (aunque las intervenciones de Crescenzi se han podido documentar en 1607). Por último, no es necesario insistir en las relaciones entre Crescenzi y Cristoforo Roncalli, *il Pomarancio*, a quien los Crescenzi protegieron durante toda su carrera.

Es interesante tener en cuenta cómo fueron dos miembros del círculo Oratoriano, los padres Tommaso y Francesco Bozzi, los autores del programa iconográfico de los frescos de la capilla paolina. Un nuevo elemento vinculado con Crescenzi, que mantenía estrechos vínculos con los oratorianos como hemos comprobado⁴⁴⁰. En calidad de *Soprintendente*, Crescenzi aconsejaría al Papa acerca de los mejores artistas para la decoración de esta empresa. Conocía directamente el estilo y la profesionalidad de casi todos ellos, y estaba suficientemente familiarizado con el ambiente artístico romano para que su criterio tuviera un peso específico en la decisión del Papa.

b) Los Palacios de Montecavallo y Vaticano: la decoración de las estancias Borghese

La basílica de Santa Maria Maggiore no será la única fábrica en la que constatamos la participación de Crescenzi. Para analizar el significado de la *Soprintendenza* para Paolo V, las noticias sobre la intervención de Crescenzi en las obras del palacio de Montecavallo

⁴³⁸ *Vid. supra*.

⁴³⁹ Fumagalli indicaba al cardenal Sfondrato, protector de Reni, como su introductor ante los Borghese, *vid. FUMAGALLI*, Elena (1992), *op. cit.*, p. 92.

⁴⁴⁰ Acerca de la interpretación iconográfica de la capilla Paolina, *vid. HERZ*, Alexandra, "The Sixtine and Pauline Tombs: documents of the Counter-reformation", en *Storia dell'Arte*, nº 43, 1981, pp. 241-262 y *OSTROW*, Steven F. (1996), *op. cit.*, pp. 142-151. Por su parte, Zuccari reconduce la paternidad de la iconografía a la figura del cardenal Cesare Baronio, *vid. ZUCCARI*, Alessandro, "La politica culturale dell'Oratorio romano attraverso le imprese artistiche promosse da Cesare Baronio", en *Storia dell'Arte*, nº 41, 1981, pp. 171-193, citado en *PUPILLO*, Marco, (2009), *op. cit.*, pp. 165-178.

(conocido también como el Quirinale) y del palacio Vaticano resultan especialmente interesantes. En la misma serie documental donde se registran los pagos por el modelo del altar de la Paolina, Crescenzi vuelve a aparecer en relación con las obras de ampliación que Paolo V emprendió en ambos palacios. Spezzaferro fue el primero en publicar estos documentos, realizando una interpretación de sus datos parcial y sesgada⁴⁴¹. Al mismo tiempo en el que se documentaban los pagos para el modelo de la Paolina, entre diciembre de 1606 y septiembre de 1607, el bolsillo de gastos secretos de la tesorería vaticana reembolsa a Crescenzi ciertas cantidades por los pagos que habría adelantado a las cuadrillas de pintores que decoraban las nuevas estancias⁴⁴².

En el caso del Vaticano los trabajos se refieren a la decoración de diez salas que forman lo que hoy se denomina el *Appartamento delle Udienze* del Papa, construidas por el papa Sixto V y decoradas por Paolo V⁴⁴³. Las tasaciones, realizadas en septiembre de 1608, nos permiten conocer más detalles sobre el equipo de pintores y el tipo de decoración que tuvieron que realizar, además de la cantidad total distribuida por Crescenzi, encargado de repartir el dinero entre los “*diversi pittori che lavorano il frigio nelle stantie del Palazzo Novo*

⁴⁴¹ Tras sumar todas las cantidades que Crescenzi declaraba haber repartido entre los pintores, Spezzaferro consideró que existía una diferencia de 204,68 escudos que Crescenzi habría cobrado personalmente, una forma encubierta de retribución por sus gestiones. Como ya demostró Fumagalli, y refrendó Pupillo, los cálculos inexactos son habituales y frecuentes en la documentación y no existe ninguna prueba que justifique este tipo de comportamiento por parte de Crescenzi, *vid.* SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, pp. 52-53; FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 58 y PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 196.

⁴⁴² ASR., *Camerale I, Fabbriche, busta 1540, Registro dei mandati per le fabbriche*, f. 93, “*Adi detto [19/12/1606] sino a di detto [17/1/1607] Al Sig[nore] Gio[vanni] Batt[ist]a Crescentij * cento cinquanta di m[one]ta quali se gli pagano per distribuirli a diversi pittori che lavorano il frigio nelle stantie del Palazzo Novo Vaticano --- 150*”; f. 94v “*di 9 di aprile 1607, Al sig.r Gio Batta Crescentio * cinquecento di mta se li pagano a bon conto per pagarli alli pittori che dipinga/ono nel = palazzo nuovo vaticano nell'Appartamento di ss.e---500*”; f. 96v “*a di 5 i luglio 1607, al s.r Gio Batta Crescentij * cento di m.ta per pagarli alli pittori che dipingano il fraio nelle stane del Palazzo novo vaticano nell appartamento di N.S.ia*”; f. 97, “*a di 19 di detto [luglio 1607] al s.r Gio Batta Crescentij * cento di mda per pagarli alli pittori che dipingano nelle stantie nove nel Palazzo Vaticano -100*”; f. 97v, “*a di 28 di luglio “al s.g Gio Batta Crescentij * mille di mta per pagarli alli pittori et altri che dipingano alle stantie nove di N.S.ria nel palazzo vaticano” --1000*”; f. 98v, “*a di 6 detto [settembre 1607] al al s.g Gio Batta Crescentij * cinquecento di mta delle pitture et altri ornamenti da farsi nelle stantie dell'Appartamento del Palazzo Novo – 500*”. Y también ASR, *Camerale I, Fabbriche, registro 1538*, f. 76v “*31 di gennaio 1607 * 3cento cinquanta di m.ta al s.r Gio Batta Crescentij con madto de 17 di gennaro pte*”; f. 78v “*25 di giugno [1607] cinue cento di m.t al s.r Gio Batt.a Crescentij con madato de 9 d'aprile passato*” y “[17/luglio 1607] * cento di m.ta pag.ti al s.r Gio:Batta Crecietij con mandato de 5 del pressente”; f. 79 “[28/ julio 1607] * mille di m.ta al s.r Gio Batt.a cresceientij con m.do del presente giorno”; f. 79 v “[19, sett.e 1607] cinquecento di md al s.re Gio Batta Crescentij con mandato de 13 del presente”, citado en SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 62, n. 25, aunque ofrecemos variantes en la transcripción de algunas fechas.

⁴⁴³ Acerca de la construcción y decoración de estas estancias, citamos los estudios de PANCIROLI, Romeo, *L'appartamento pontificio delle udienze*, Roma, Editalia, 1971 y PIETRANGELI, Carlo (dir.), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, Nardini, 1992. La intervención de Crescenzi ha sido valorada en FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 58; *Id.*, “Paolo V Borghese in Vaticano: appartamenti privati e di rappresentanza”, en *Storia dell'Arte*, n° 88, 1996, pp. 341-370 y especialmente PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 195 y ss.

Vaticano”⁴⁴⁴. La distribución del salario entre los artistas, supone la directa supervisión y control del trabajos por parte de Crescenzi, una tarea que también realizará en el caso de los mosaicos de la cúpula del Vaticano, como veremos.

Es interesante advertir como en España, tanto en el panteón escurialense como en otras obras emprendidas por la monarquía, Crescenzi llevará a cabo tareas muy similares. En el panteón, Crescenzi fue el responsable de supervisar y pagar directamente a los broncistas que trabajan en la fábrica durante los años que corrieron bajo su dirección. Durante la excepcional superintendencia de Crescenzi, es frecuente que se encargue de la directa administración de importantes sumas de dinero para la realización de obras particulares, como ocurre especialmente en la construcción del palacio del Buen Retiro, como estudiaremos. En este sentido, podemos considerar provechosa la experiencia adquirida por Crescenzi en el *cantiere* Borghese.

Esta supervisión y control podría indicar también la elección por parte de Crescenzi de la nómina de pintores, que formarían parte su equipo de protegidos⁴⁴⁵. El artista más importante que trabaja en las decoraciones es Gaspare Celio, directamente relacionado con Crescenzi en estos mismos años como ha demostrado Pupillo⁴⁴⁶. Trabajarán además Ranuccio Semprevivo, Pasquale Catti, Cesare Rossetti, Prospero Orsi y Cristoforo Greppo, además de Francesco Nappi y Girolamo Nani⁴⁴⁷. Como ha analizado Pupillo, se trataba de un equipo complementario de artistas que preveía la combinación de especialistas en pintura de paisaje, figura o grutescos para agilizar los trabajos⁴⁴⁸.

Con respecto a la intervención en el palacio de Montecavallo, Crescenzi ofrecerá cien escudos para satisfacer el trabajo de los pintores Ranuccio Semprevivo y Gaspare Cessi, el 21

⁴⁴⁴ Los frisos de las estancias, decorados con escenas de paisajes, grutescos, *putti*, virtudes y trampantojos de puertas y ventanas fingidas, fueron realizados entre septiembre de 1606 y octubre de 1607. Crescenzi declara haberles satisfecho 1.750 escudos, en 15 pagas, efectuadas entre el 1 de febrero e 1607 y el 6 de octubre de dicho año, *vid.* ASR, Camerale I, Giustificazione di Tesoreria, busta 33, s.f. El primer pago se registra el 28 de septiembre de 1606, y el último el 22 de octubre.

⁴⁴⁵ Los artistas FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 82 y ss. Del mismo modo Francesco Nappi o Girolamo Nanni son dos artistas del círculo de Cristoforo Roncalli.

⁴⁴⁶ *Vid.* PUPILLO, Marco (1998), *op. cit.*, pp. 303-311. La descripción que Celio hace de estos trabajos en su obra *Memorie delli nomi degli artefici*, olvida premeditadamente cualquier relación con Crescenzi, *vid.* CELIO, Gaspare (1638), *op. cit.*, ff. 120-121: “*Pitture nella sala seguente e sue camere: sono fregi sotto la soffitta con istorie, e paesi, sono di mano di Baldassarino da Bologna, del Cavalier Gaspare Celio, di Pasquale Cati, d’Antonio Sordo, e d’altri diversi, la soprintendenza fù del detto Celio*”. Para Fumagalli, Celio tendrá cierta superioridad frente al resto del equipo por su estrecho vínculo con Crescenzi, pudiendo situarse al frente de la organización del trabajo *in situ* en sustitución de su protector, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 169.

⁴⁴⁷ Nappi trabajó en la decoración al fresco del palacio Crescenzi y por influencia de este último, y junto a Gaspare Celio, habría trabajado en el Palazzo Mattei, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 214-215. Pupillo supone que la decoración realizada por Nappi y Nanni en la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, pudiera deberse a un encargo directo del que fuera su protector, el cardenal Zapata, a través de la influencia de Crescenzi, *ibídem*.

⁴⁴⁸ *Ibídem*, pp. 196-197.

de julio de 1607, en la decoración de las actuales *sala degli Specchi* y *sala degli Arazzi* (y posiblemente aquella del Zodiaco)⁴⁴⁹. Estas tres salas, cierran la nueva galería de representación construida por Flaminio Ponzio después de la gran *sala del Concistoro*, hoy *salone delle Feste*, y rodeando la *cappella dell'Anunziata*, el oratorio privado de Paolo V⁴⁵⁰.

Paolo Briganti fue el primero en mencionar la existencia de la documentación que permite vincular a Crescenzi con estos trabajos, aunque suponía que entre los pintores también se encontraban Pasquale Cati y Gaspare Celio, artistas que en esta ocasión, no aparecen mencionados documentalmente⁴⁵¹. Lamentablemente, la ocupación del ala oriental del palacio del Quirinale por parte del gobierno napoleónico en el siglo XIX, provocó la destrucción de los frescos originales, aunque una reciente restauración ha podido recuperar parte de la decoración en la llamada *sala degli Arazzi* y también en la *sala delle fabbriche di Paolo V*⁴⁵².

La intervención de Crescenzi en la decoración de estas estancias no se limita a la decoración pictórica, pudiendo haber gestionado de alguna manera su construcción⁴⁵³. Para Pupillo la presencia de Crescenzi en este *cantiere* se justifica por la confianza de Paolo V, que le encarga de manera directa la gestión y coordinación de toda la empresa. En palabras de Pupillo: “*si trattava di coordinare una squadra composta da un numero insolitamente elevato di artisti, e si può immaginare che il Crescenzi avesse ricevuto l'incarico di organizzare materialmente quel cantiere, curando la distribuzione del lavoro, distribuendo incarichi e controllando la qualità dell'opera*”⁴⁵⁴.

⁴⁴⁹ Fumagalli indicaba que las decoraciones “*a fresco et a secco*” también se extendían al friso de la actual sala del Zodiaco, siendo contraria a la hipótesis expresada por Negro, que identificaba esta intervención en la *sala degli Arazzi* y la *sala degli Specchi*, vid. NEGRO, A., *Guide rionali di Roma, Rione II-Trevi*, Roma, 1985, p. 98; FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, p. 212.

⁴⁵⁰ Acerca de las intervenciones de Paolo V en el Quirinale vid. BRIGANTI, Giuliano, *Il palazzo del Quirinale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962; BORSI, Franco, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma, Editalia, 1982 e Idem (dir.), *Il Palazzo del Quirinale*, Milano e Roma, Electa y Editoriale Banca Nazionale del Lavoro, 1991, además de COLALLUCCI, Francesco, “Decorazione e strutture architettoniche interne Paolo V”, en GODART, Louis (dir.), “Il Palazzo del Quirinale”, en *I grandi palazzi della storia*, vol. I, Roma, FMR, 2003, p. 208.

⁴⁵¹ ASR, Camerale I, Giustificazione di Tesoreria, busta 34, fasc. 10, s/f, “*Adí 21 di luglio 1607 al s.re Gio Batta Crescentij e [p. Ss-aal] s.r Gaspareo Cessi et Ranuccio Semprevivo pittori per ma.to al Mag.co Ruberto Primo ---- 100*”, citado en BRIGANTI, Giuliano (1962), *op. cit.*, p. 29 y p. 75, n. 65. Esta carpetilla está muy deteriorada y presenta varios legajos con tasaciones correspondientes a diversas fábricas emprendidas por Paolo V entre 1608 y 1609.

⁴⁵² Sobre estas intervenciones, vid NATOLI, Marina y SCARPATI, M^a Antonietta, *Il Palazzo del Quirinale: il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1989.

⁴⁵³ Aunque se muestra escéptica en relación con la importancia de la intervención de Crescenzi, Fumagalli no descarta que “*avesse avuto un compito di soprintendenza generale a tutta l'impresa*”, ya que su nombre aparece también vinculado a la fábrica en relación con un pago de enero de 1607 al muratore Giovanni Battista Casella que, al no hacerse efectivo, debe ser devuelto a Crescenzi: “*Et a dì 31 di gennaro 1607 cento cinquanta di m[oneta] pagato il detto con m[anda]to di 15 dicembre pass[at]o non segue per errore che va in debito al s.r Gio Batt.a Crescentij*”, ASR, Camerale I, reg. 1539, f. 21r, citado en FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, n. 108.

⁴⁵⁴ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 197.

c) *Los mosaicos del Vaticano: Crescenzi y la Reverenda Congregazione per la Fabbrica di San Pietro*

Crescenzi jugó un importante papel en la última fase decorativa de la gran cúpula de la basílica de San Pedro del Vaticano (fig. 39). La *Reverenda congregazione per la fabbrica di San Pietro*, organismo encargado de la gestión y administración de las obras, recurrirá a Crescenzi para defender sus intereses en varias ocasiones⁴⁵⁵. Su primera intervención, documentada en fecha imprecisa, se enmarca dentro del conflicto abierto entre los pintores Roncalli y Cesari por la supervisión de las obras de mosaico de la cúpula, como han subrayado los estudios de Cirinei y Rötgen⁴⁵⁶. En 1603, el papa Clemente VIII encargó al *cavalier D'Arpino*, quizá por influencia del cardenal Aldobrandini, la ejecución de los mosaicos de la cúpula con las figuras de Cristo, los apóstoles y los ángeles con instrumentos de la Pasión. Este encargo relegaba a un segundo plano a Cristoforo Roncalli, quien previamente había ejecutado los cartones para los *putti* de las pechinas, a partir de 1578⁴⁵⁷.

Con la llegada al solio pontificio de Paolo V, en 1605, Roncalli encuentra una nueva oportunidad para recuperar este prestigioso encargo, que abarcaba desde la directa ejecución de los cartones, hasta la supervisión y coordinación de los distintos equipos de artistas (pintores y mosaistas) que se los materializaban. Para conseguir de nuevo hacerse con la dirección de la decoración, Roncalli acusó a Cesari de cometer irregularidades durante la supervisión de los trabajos, comenzando un proceso judicial a partir del 1 de marzo de 1607⁴⁵⁸. Gracias al testimonio de Cesari, conocemos la interesante participación de Crescenzi en este proceso en calidad de perito experto, encargado de valorar los trabajos supervisados por Cesari durante el pontificado de Clemente VIII. El relato detallado de la actuación de Crescenzi, confirma sus conocimientos prácticos en materia artística, no dudando en “*remettere su li ponti et con acquaforte andò revedendo et toccando*” directamente los mosaicos, para elaborar con pleno conocimiento el dictamen que discutirá ante los miembros

⁴⁵⁵ Para un mejor conocimiento de esta *Congregazione*, remitimos al estudio de MARCONI, Nicoletta (2004), *op. cit.*, pp. 25-30 y también el pionero estudio NERO DEL RE, “La sacra congregazione della Reverenda Camera Apostolica”, en *Studi romani*, 3, XVII, 1969, pp. 289-301.

⁴⁵⁶ CIRINEI, Alfredo, “Conflitti artistici, rivalità cardinalizie e *patronage* a Roma fra Cinque e Seicento: il caso del processo criminale contro il Cavalier D'Arpino”, en VISCEGLIA, Maria Antonietta (coord.), *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, Carocci, 2001, pp. 255-303; y RÖTGEN, Hetward (2002), *op. cit.*, p. 358 y ss.

⁴⁵⁷ Vid. WITTKOWER, Rudolf, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2007 (1979), p. 28 y n. 16.

⁴⁵⁸ Remitimos a CIRINEI, Alfredo (2001), *op. cit.*, p. 292. Roncalli acusará veladamente a Arpino de enviarle un sicario que le habría herido de gravedad en el rostro. Como ha analizado Cirinei, es posible que la denuncia de Roncalli ante el *Tribunale criminale dell'Auditor Camerale* no sea casual, ya que el hermano de Crescenzi, el cardenal Pietro Paolo, ostentaba el cargo de *Auditor* desde septiembre de 1606, y seguramente Roncalli esperaba encontrarse un trato favorable hacia sus intereses, aunque la denuncia no llegó a prosperar.

de la *Congregazione*⁴⁵⁹. Atendiendo a este relato, Crescenzi literalmente ordenó volver a colocar los andamios para subirse personalmente a la cúpula y poder comprobar de primera mano la calidad de los pigmentos y teselas empleadas por el equipo de Cesari, haciendo gala de unos evidentes conocimientos técnicos que le resultarán muy útiles en sus próximas actuaciones.

En agosto de 1605, Crescenzi actuará como *Deputato* de la *Congregazione* en varias intervenciones⁴⁶⁰. Aunque Wazbinsky supuso que la entrada de Crescenzi en esta organización pudo deberse a la influencia del cardenal Del Monte, bien relacionado con los Crescenzi, la sintonía de Giovanni Battista con Paolo V a partir de 1605 bastarían para justificar su presencia en este organismo, como destaca Pupillo⁴⁶¹. De este modo, la *soprintendenza* de Crescenzi ejercida ante Paolo V, se extendería también al órgano más poderoso para la administración de la fábrica fundamental del papado: la basílica vaticana.

El 22 de agosto de 1605, Crescenzi aparece como *Deputato* de la *Congregazione* en el contrato, o *Istrumento*, estipulado con el maestro mosaista Pietro Pomodoro para la realización de los mosaicos del tambor de la cúpula. En concreto, se trata de la ejecución de la inscripción: “*TV EST PETRVS ET SVPER HANC PETRAM EDIFICABO ECCLESIAM MEAM ET TIBI DABO CLAVES REGNI COELORUM*”, en el anillo del tambor de la gran cúpula miguelangelesca⁴⁶². Pupillo fue el primer historiador en documentar y publicar este importante contrato, analizando sus pormenores y destacando la actuación de Crescenzi como último responsable de la ejecución de los mosaicos. Pomodoro se obliga a entregar los materiales necesarios para la obra y además trabajar “*a ogni richiesta e conforme alla volontà dell’Ill[ustrissi]mo S[igno]r[e] Gio[vanni] Bat[ist]a Crescenzi deputato et eletto sopra*

⁴⁵⁹ Interrogatorio de Arpino el 11 de julio de 1607: “*Venne poi la morte de papa Clemente, fu fatto Leone et dopo Papa Pauolo [...] il signor Gio Batta Crescentij fu fatto chiamare et fu dalla Congregatio deputato a revedere se veramente a questa opera mia vi era deffetto alcuno et particolarmente se era vero che se retoccava col pennello, il quale signor Gio Batta ancho fece remettere su li ponti et con acquaforte andò revedendo et toccando [fece] quella relatione alla Congregatione che doveva dire, dicendo havere trovato il tutto senza defetto alcuno con occasione come de quest fatiga sua signoria fu fatto anco della Congregatione et dopo che detto signore fu in detta congregatione fu cominciato a discorere che le carne de figure si fussero possuto fare di smalto et non di marmo naturale [...] poi chiamato et detti il [mio] parere concludendo [...] che l’opera mia fecesse meglio il colore de marmo che di smalto quale saria stato più [...]mo e più naturale et sopra questo fu cominciato a soprasedere l’opera che io non c’ho poi fatto altro et la cosa sta così se bene adesso intendo che questi signori concorono nella mia oppenione et che me rechiamaranno sì come me hanno rechiamato secondo che me ha detto il signor Cardinale del Monte et [...] non si è fatto altro se non qualche campo che ha fatto fare il signor Gio Battista Crescentio da diversi suoi dipendenti, senza però havere toccato le figure, che li campi è cosa più facile che li può fare ognuno che sia della professione, ho poi fatto altre opere per principi et signori grandi secondo che me occorso alla iornata prima che io habbia avuto questo travaglio, poichè da questo travaglio in qua io non ho fatto niente non havendo l’animo quieto non sono applicato*”, vid. RÖTGEN, (2002), op. cit., p. 358.

⁴⁶⁰ PUPILLO, Marco (1996), op. cit., p. 183.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 186.

⁴⁶² ASR., 30 notai, ufficio 38, vol. 5, ff. 232 r y v: “*Cap[ito]li fatti con m[aest]r[o] Pietro Pomo d’oro sopra li smalti che detto mr Pietro s’obliga come segue dare d’oro e turchini alla fab[ri]ca di S. Pietro per fare la fasce sotto il Cornicione della Coppula grande, dove sia scritto Tu es Petris, o altre parole [...]*”, citado en PUPILLO, Marco (1996), op. cit., pp. 183 y ss. Véase también RÖTGEN, Herwarth (2002), op. cit., pp. 358 y ss.

dett'opera al q[ua]le detto m[aestro] Pietro, et suoi ministri doveranno obedir et far quanto da S[ua] S[igno]ria ci verrà commandato"⁴⁶³. En los distintos apartados del contrato, vemos cómo Crescenzi es el único responsable de la buena marcha de las obras, teniendo la potestad de derribar aquello que no cumpliera sus expectativas de calidad, garantizando la plena satisfacción del comitente con el resultado final. También serán responsabilidad de Crescenzi las sucesivas tasaciones de la obra y la emisión de las libranzas de pago a los operarios⁴⁶⁴. La *Congregazione* se obliga a "*far pagare al detto P[iet]ro Pomodoro quella quantità di danaro che'l d[ett]o S[igno]r Gio[vanni] Batt[ist]a ordinara da mano in mano che'l d[ett]o m[aestro] Pietro andara lavorando et dando smalti alla d[ett]a fabrica dal q[ua]le s[igno]r Gio[vanni] Batt[ist]a li detti Ill[ustrissi]mi S[igno]ri dep[utat]i ordinano si facerano le avenire sottoscrivere li mandati*"⁴⁶⁵. Consideramos que estos dos puntos del contrato resultan indicativos de las capacidades profesionales de Crescenzi y ejemplifican dos tareas concretas que implicaba la supervisión de una obra. El control de calidad de las obras y su tasación y medida, son tareas propias de los arquitectos y *misuratori*, con quienes Crescenzi puede equipararse.

Esta es la única ocasión en la que Crescenzi aparece vinculado al trabajo del maestro Pomodoro en la ejecución de los mosaicos. En septiembre de 1605, la *Congregazione* vuelve a estipular contratos para la realización de tareas de mosaico en la cúpula con Pomodoro y con el mosaista Giovanni Antonio Zoppi, aunque Crescenzi no aparece como *Deputato* responsable⁴⁶⁶. Por tanto, el contrato entre Pomodoro y Crescenzi para la inscripción del tambor nos indica el carácter excepcional del mosaico a ejecutar, que requería una especial supervisión y control por parte de alguien experto y de plena confianza como era Crescenzi.

La siguiente intervención de Crescenzi en relación directa con los mosaicos de la cúpula se produce el 15 de julio de 1608, cuando se firma el contrato entre los dos nuevos diputados de la *congregazione* y los mosaistas encargados de ejecutar las figuras de los *putti* presentes en la cúpula⁴⁶⁷. En esta ocasión Crescenzi no actuará en solitario, sino que sus responsabilidades serán compartidas con el pintor Giuseppe Cesari, quien ya vimos cómo a partir de 1603 se había convertido en el responsable de la ejecución de estos mosaicos. De hecho, como han subrayado Cirinei y Rötgen, la presencia de Crescenzi al lado de Arpino

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 184.

⁴⁶⁴ De nuevo en paralelo a la supervisión de los trabajos de bronce en el panteón escurialense, donde Crescenzi también se encargaba de la supervisión y correcta marcha de las obras, así como de la emisión de libranzas y tasación final del trabajo, *vid. Infra*.

⁴⁶⁵ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 184.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 185, n. 63.

⁴⁶⁷ ASR., 30 *notai, ufficio* 38, vol. 6, ff. 81r y v y 104r y v. De nuevo la publicación y transcripción del documento en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 187, n. 72.

puede explicarse en el contexto de la difícil situación que el pintor estaba atravesando desde 1607, fecha en la que comienza el proceso judicial con Roncalli y comienza a cuestionarse su trabajo en la realización de estos mosaicos. Crescenzi, como persona de total confianza por parte de la *Congregazione*, garantiza que la gestión y el trabajo de Arpino fuera correcto en todo momento, evitando así cualquier sospecha de otro posible fraude.

Crescenzi y Arpino revisten las mismas responsabilidades y funciones, semejantes a aquellas que ya hemos analizado al hablar del contrato con Pomodoro. Ambos deben llevar un estricto control cualitativo, de forma que “*ogni volta che dalli S[igno]r Gio: Batt[ist]a Crescenti o dal S[igno]r Cavalier Giosepe Cesare non sia giudicato a tale habbiano li detti sig[no]ri et ciascun di lor facoltà di farlo buttar a basso et farlo far a lor spese cioe di detti pittori*”⁴⁶⁸.

De nuevo en relación con la obra de mosaico, Orbaan documentó la presencia de Crescenzi en un documento fechado el 10 de octubre de 1606, donde se refleja su intervención en la restauración de unos esmaltes envejecidos de la cúpula, realizada por orden de Crescenzi, adquiriendo y tasando unos esmaltes coloreados para dicha fábrica⁴⁶⁹. Aunque parezca una intervención menor, la adquisición de materiales por parte de Crescenzi también nos informa sobre su grado de implicación en la obra. En el caso del panteón escurialense, comprobaremos que Crescenzi asumirá todas las tareas relativas a la obra del bronce, supervisando personalmente la compra de los primeros materiales para la fundición.

Pupillo ha documentado una tercera intervención por parte de Crescenzi en defensa de los intereses de la *Congregazione* en un conflicto surgido en marzo de 1610 entre la fábrica de San Pedro y Ottavio del Cavaliere, por la ocupación de unos terrenos de su propiedad en beneficio de la construcción de la fábrica vaticana (una misión semejante a la que realizará también para el capítulo de *Santa María Maggiore*, como hemos visto): “[19/3/1610] *Al detto [messer Giovanni Bellucci] scudi quindici baiocchi 95 di moneta; sono per la spesa fatta di pescie pasticci, pane, vino, pistacchi, limoncelli, olive; per cavalli, portatura fora le dette robbe, per adifinire la pretendenza, che haveva il Signor Ottavio dell’Cavaliere [sic] contra alla fabrica [sic] per li doi ponti, che si fanno nel suo casale per condurre li travertini al porto, servito per il Signor Giovan Battista Crescenti et il signor Bernardino Maffei et altri signori architetti stati in compagnia loro*”⁴⁷⁰. El otro “*signore architetto*” que acompaña a

⁴⁶⁸ ASR., 30 notai, ufficio 38, vol. 6, f. 81r y v, remitimos al análisis de PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 187 y ss.

⁴⁶⁹ ORBAAN, Johannes Albertus Franciscus, “Der Abbruch Alt-Sankt-Peters 1605-1615”, en *Jarbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, t. XXXIX, 1919, pp. 55-83, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 182, n. 56: *Archivio della Reverenda Fabbrica Di San Pietro*, Cod. 178, f. 90v “[20/10/1606] *scudi quattordici [...] a buon conto della nettatura e cappatura delli smalti vechi [sic], che li sono dati a nettare e cappare [...] quali se li pagano per ordine et commissione del Signor Giovan Battista Crescentio [...] libre 1428 di smalti colorati, stimati dal Signor Giovan Battista Crescentio quali restano della munitione [...]*”.

⁴⁷⁰ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 182, n. 57.

Crescenzi en esta ocasión es el noble Bernardino Maffei, quien ya había colaborado con Crescenzi en la ejecución del arco triunfal de Leon XI, así como en las tareas relativas a la contención de Tevere para la *Congregazione per le Acque*, como veremos.

d) Crescenzi y el cardenal Scipione Borghese: San Gregorio al Celio y San Sebastiano fuori le mura.

Los documentos también permiten constatar cómo la *Soprintendenza* de Crescenzi no se limita a su trabajo directo para Paulo V, sino que afecta a las fábricas patrocinadas por el cardenal nepote Scipione Borghese (1576-1633)⁴⁷¹. Crescenzi intervendrá como responsable en las reformas emprendidas por el cardenal Scipione en sus iglesias titulares, las basílicas paleocristianas de San Gregorio al Celio y San Sebastiano fuori le mura, en 1607 y 1608, respectivamente. La iglesia de San Gregorio al Celio resultaba un entorno muy familiar para los Crescenzi. Desde 1602 el oratoriano Cesare Baronio era su protector, y como tal, promovió la construcción de tres pequeños oratorios, anejos al cuerpo de la iglesia, dedicados a San Andrés, Santa Bárbara y Santa Silvia. Cristoforo Roncalli, Francesco Nappi o Girolamo Nanni, pintores relacionados con Crescenzi, trabajarán en la realización de los frescos que revestían sus interiores⁴⁷². Será en este momento, en 1602, cuando la viuda de Virgilio Crescenzi y sus hijos deciden construirle un monumento funerario en su interior, proyectado por el arquitecto Onorio Longhi, como vimos.

En 1607, el cardenal Scipione asumirá la protección de la iglesia de San Gregorio, sucediendo al cardenal Cesare Baronio. Parece que el Borghese tendrá muy presente la labor que su antecesor había llevado a cabo en total sintonía con los cánones de la Contrarreforma, al abordar dos importantes campañas constructivas y decorativas en la iglesia. Nos centraremos en la primera, que contará con la participación de Crescenzi y se desarrolla en 1607⁴⁷³. Hacia 1620, Scipione retomará las obras de la mano del arquitecto Giovanni Battista Mola, con la construcción de la gran fachada y la escalinata de acceso a la iglesia⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ En julio de 1605, Paulo V elevó a su sobrino predilecto Scipione Borghese, al cardenalato. Scipione fue un hombre de refinados gustos artísticos, y pocos escrúpulos a la hora de incrementar sus colecciones, siendo responsable de confiscar la colección de Giuseppe Cesari con las mejores obras juveniles de Caravaggio. Se interesó principalmente por la escultura antigua y la pintura, encargando obras a los principales artistas del momento, y protegiendo especialmente a Guido Reni o al joven Gian Lorenzo Bernini. Es notable su relación con el arquitecto Carlo Maderno, promocionando la construcción de fastuosas villas y palacetes urbanos, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, pp. 1-127 y ANTINORI, Aloisio (1995), *op. cit.*

⁴⁷² Sobre la iglesia *vid.* PEDROCCHI, Anna Maria, *San Gregorio al celio. Storia d'una Abbazia*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1993. Para las intervenciones de Baronio, y los respectivos pintores, durante esta primera etapa *vid.* ZUCCARI, Alessandro, "Cesare Baronio, le immagini, gli artisti", en STRINATI, Carlo (1995), *op. cit.*, pp. 80-97 (89-90).

⁴⁷³ Remitimos a PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 120 y ss.

⁴⁷⁴ Acerca de las intervenciones de Scipione Borghese en San Gregorio, remitimos a FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, pp. 438-451; Ídem, "Guido Reni (e altri) a San Gregorio al Celio e a San Sebastiano fuori le mura", en *Paragone*, nuova serie, anno LXI, n° 21, 1990, pp. 67-94 y ANTINORI, Aloisio (1995), *op. cit.*

En la primera etapa, los trabajos estaban dirigidos por el arquitecto Flaminio Ponzio (quien trabajaba al mismo tiempo en otras fábricas Borghese como el palacio de Montecavallo o la reforma del Vaticano). Ponzio planteó la reestructuración de la fachada exterior de las tres capillas construidas por Baronio y la ejecución de un nuevo pórtico de entrada (“*portone*”) en la parte trasera, coincidiendo con el lugar donde se hallan los restos de la Biblioteca de Clivo Scaurio. Además de Ponzio, sabemos que en estas obras trabajaba otro colaborador habitual de los *cantiere* Borghese, el maestro *scalpellino* Erminio de Giudici⁴⁷⁵.

El 28 de noviembre de 1607, Flaminio Ponzio, como arquitecto responsable de la fábrica, rubricó la tasación de los trabajos realizados hasta el momento en San Gregorio por de Giudici, cuyo montante ascendía a 758,68 escudos. El 11 de julio de 1608, cuando dicha cantidad fuera cobrada efectivamente por el interesado, el responsable de los libros de contabilidad indica como se había producido una rebaja en dicha suma que fue realizada por Giovanni Battista Crescenzi y aprobada por Ponzio, anotándose como cantidad definitiva 605,68 escudos: *A di 28 di novembre 1607. Misura et stima delli lavori di scapello fatti da m.ro Arminio de' Judici capom.ro scarpellino parte a robba su[a] et parte a manifattura all[i] inf[ra]d[et]ti luoghi et cappelle de Sto Andrea et S.to Gregorio et Sta Silvia et all Portono novo dietro a d.e capelle a S.to Gregoiro Abbatia dell Ill.mo et Rv.mo Sig. Card. Borghese detti lavori fatti a istanza de SS Ill.ma misurati e stimati da me sotto scritto [...]”. Al final del documento, se declara que la suma asciende a 578, 68 escudos, aunque precisa: “dalla quale somma se ne diffalca 8 di 29 per la lustratura i non è fatta in alcuni luoghi alle pietre piane delle balastrate e si restano netti scudi settecento cinquantotto di moneta e baiocchi sessatotto dico ---- 758.68”⁴⁷⁶. Una anotación al margen del documento subraya: “Nota come S.r Antonio Ricci mi disse chela sudett.a stima del Pontio fu ridotta a 605:68 dal S.r Gio:Batt.a Crescentio [conforme in voce] e conforme a q[es]to fu fatto il mand.o a m.r erminio Scarpellino di 105b.68 resto a di 11 luglio ---- s.105.68”⁴⁷⁷.*

Crescenzi repetirá esta misma tarea de “*revisore di conti*”, en palabras de Pupillo, en la iglesia de San Sebastiano fuori le mura, donde las obras comenzaron un poco más tarde, en diciembre de 1607, fecha en la que Scipione consiguió la protección de la iglesia. Las reformas tuvieron como principal objetivo la restauración del recinto conocido como la Platonía o *Pozzo* di San Pedro e San Paolo, reformando la escalinata interior de acceso y

⁴⁷⁵ Sobre la actividad de Giudici o Judici para los Borghese, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1990), *op. cit.* y PEDROCCHI, Anna Maria, “Erminio de’ Giudici “scarpellino” a San Gregorio, San Sebastiano fuori le mura e Sant’Agostino”, en *Monumenti di Roma*, 4, 2006 (2008), pp. 195-206.

⁴⁷⁶ *Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese*, vol. 4174, sin numerar. Primera noticia y transcripción parcial del documento en FUMAGALLI, Elena (1990), *op. cit.*, p. 69, n. 18.

⁴⁷⁷ *Ibidem.*

creando un nuevo acceso exterior independiente a partir de una escalera con balaustrada⁴⁷⁸ (figs. 42 y 43). La Platonía era un importante lugar de culto, ya que la tradición situaba aquí el primer enterramiento de San Pedro y San Pablo. Acondicionando y restaurando esta zona, el cardenal Borghese demostraba una perfecta sintonía con los nuevos impulsos contrarreformistas, favoreciendo y privilegiando el culto a las reliquias y a los lugares santos y convirtiendo la basílica de San Sebastiano en un lugar accesible, digno de formar parte del itinerario de las grandes basílicas romanas⁴⁷⁹.

El 15 de abril de 1608, Crescenzi será el responsable de firmar una “*misura et stima*” de los trabajos realizados en *San Gregorio al Celio* y en de *San Sebastiano*⁴⁸⁰. De esta manera se economizaba tiempo y esfuerzo, ya que el equipo de trabajadores es prácticamente idéntico en ambas fábricas, y la supervisión corre a cargo del mismo arquitecto, Flaminio Ponzio. Erminio de Giudici, se encargó de rematar los trabajos de revestimiento marmóreo de la nueva escalera de acceso a la Platonía y su balaustrada (basamento incluido), decorada con

⁴⁷⁸ Para una aproximación general a la iglesia de San Sebastiano *vid.* MANCINI, Gioacchino y PESCI, Benedetto, *San Sebastiano fuori le mura*, Collana Le Chiese di Roma illustrate, n° 48, Roma, Ed. Roma, 1959, y su revisión en FERRUA, Antonio, *San Sebastiano e la sua catacomba*, Roma, Marietti, 1968. Recientemente, LUCIANI, Roberto y TERMINI, Carla, *Basilica di San Sebastiano fuori le mura*, Roma, Pedanesi, 2000; AFFANNI, Anna Maria, *La Basilica di S. Sebastiano fuori le mura: la storia, il rilievo, il restauro*, Viterbo, BetaGamma Editrice, 2004. Sobre las intervenciones de Scipione Borghese, *vid.* FUMAGALLI, Elena (1992), *op. cit.*, pp. 452-472; ANTINORI, Aloisio (1995), *op. cit.* y PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 202-203.

⁴⁷⁹ ANTINORI, Aloisio (1995), *op. cit.*, p. 50. Para la Platonía *vid.* FERRUA, Antonio (1968), *op. cit.* Platonía es el nombre por el que vulgarmente se conocía un antiguo lugar de enterramiento semicircular de época romana, construido en el siglo IV para albergar los restos de todo un núcleo familiar. Con motivo de la colocación de los restos de San Quirino, Obispo de Siscia, a principios del siglo V, se construyeron catorce arco solios rodeando el perímetro. Según Ferrua, fue en época tardomedieval cuando debió generarse la leyenda de que en este lugar el Papa San Dámaso (304-384) trasladó los cuerpos de San Pedro y San Pablo durante la construcción de la Iglesia, y colocó una lastra de mármol conmemorativa en el centro del recinto, transformándose en un lugar adaptado al culto con un altar y bancos corridos. Recientemente se han descubierto interesantes pinturas paleocristianas, fechadas a finales del siglo IV o principios del V, *vid.* NIEDDU, Anna Maria, “Una pittura “riscoperta” nella Platonía di San Sebastiano”, en *Rendiconti, Pontifica Accademia romana di archeologia*, 78, 2005/06 (2006), pp. 275-320.

⁴⁸⁰ *Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese*, vol. 4174, “[15/4/1608] *Misura et Stima de lavori di scarpello de’ marmi et travertini di tytta robba et parte di manifattura fatti fare dall’Illmo Sig.r Card. Borghese alla Chiesa di san Bastiano fuori delle mura, et alla Chiesa di S. Gregorio fatti d.ti lavori da mr.o Erminio de Giudici scarpellino mesurati alla p.ntia dell’Illm.o Sig.r Gio Batt.a Crescentij come in questa destintamente appare*”. El documento apareció en ANTINORI, Aloisio (1995), *op. cit.*, documento n° 3, pp. 143-145.

escudos de la familia Borghese⁴⁸¹. El conocimiento directo de este significativo espacio por parte de Crescenzi, será interesante como posible modelo en la génesis del futuro panteón escurialense como analizaremos en su momento.

e) Intervenciones en la Congregazione per le Acque del Tevere

Las intervenciones de Crescenzi para la *Congregazione per le Acque del Tevere*, analizadas por Pupillo, suponen la confirmación del respaldo del Papa en la autoridad y competencia de Crescenzi en materia arquitectónica. Esta congregación, era un organismo mixto (formado por un grupo selecto de cardenales y nobles romanos) encargado de la buena gestión de la canalización, ornato y limpieza de las aguas, puentes y acueductos existentes en la urbe. Virgilio Crescenzi, padre de Giovanni Battista, había participado en varias sesiones de

⁴⁸¹ “Cimasa di marmo sopra alla Balaustrata fatta dinovo al parapetto verso il pozzo di San Pietro e Paulo, long[o] p[alimi] 16 ½ compreso quello che entra dalle bande nel muro, larg[o] p[alimi] 12 ¾ scorneciata da doi bande, di tutta robba monta --- s[cudi] 15:51

Balaustri di marmo n[umero]o cinque in d[ett]a Balaustrata long[a] p[alimi] 2 5/12, larg[o] da piedi 2/3, tondi isolati di fattura spaccati da pezzi grossi di marmo, a g.li 15 l'uno montano ins[iem]e --- s[cudi] 7:50

Doi mezzi balaustri di marmo simili, incastrati nelli pilastrelli dalle bande, alt[o] l'uno p[alimi] 2 5/12, di manifattura et un balaustri intero ditutta robba ins[iem]e --- s[cudi] 4

Basamento di marmo sotto d[ett]ta balaustrata, longo p[alimi] 9 ½ scorniciato dentro et fora, quale poi s'è tagliato via il scorniciato di dentro per metterci il scalino di marmo a' piedi larg. In pelle il scorniciato dalle bande p[alimi] 1 11/12, et il piano tra li vani delli balaustri quad[ra]to p[alimi] 2 1/3 di manifattura insieme monta... s[cudi] 5:58

Total: s. 32:59.

Vº. Per li doi pilastrelli di marmo dove sono intagliate dnetro le doi Arme dell'Ill.mo Sig.r Card.le Borghese in d[ETT]a balaustrata, alt l'uno p[alimi] 2 5/12, larg[o] l'uno p[alimi] 1 ¼, gr. p[alimi] 1 1/12, di tutta robba, col l'intaglio delle d[ett]e arme, con la lavorazione didietro detti pilastrelli per di dentro [...] ins[iem]e monta ... s[cudi] 15:10

Scalino di marmo denanzi a' piedi d[et]ta balaustrata, longo p[alimi] 10 compreso quello che entra nel m[edesim]o dalle bande, larg[o]. p[alimi] 1 5/6, alt[o] 7/12 con suo cordone, et listello di tutta robba --- s[cudi] 9:14

Per la tagliatura del scorniciato dinanzi a d[ett]o basamento dove si è meso d[ett]o scallino accanto, long[o] p[alimi] 10 --- s[cudi] :30

Alla scala che scende a basso al d.o Pozzo

Per la manifattura de n[umer]o 30 scalini de più pezzi de marmi et parte de travertini piani respianati et refilati denanzi, long[o] l'uno p[alimi] 9, larg[o] Reg. p[alimi] 1 1/2 , alt. Reg.o 5/12, di fattura a b[aiocchi?] 90 l'uno ins[ieme]e mont[an]o ---s[cudi] 27

Per haver refilato un scalino vecchio di marmo nel piano che viene all'entrata di d[ett]o pozzo, long[o] p[alimi] 9, de doi pezzi requad[ra]to di fattura m[ont]a ---s[cudi] :30

Per haver refilato et requadrato uno scalino di marmo che soglia dentro alla porta che va dalla Chiesa all'andito che va al pozzo, long[o] p[alimi] [...] et parte respianato m[ont]a --- s[cudi] :30

Per haver repicchiato un altro scalino vecchio di trevertino che va messo alla porticella dietro al Choro, long[o] p[alimi] 5 ¾, larg[o] p[alimi] 1 7/12, con suo bastone di fattura m[ont]a ... s[cudi] :20

Total 52: 34

Siguiente folio, rº y vº: “A S. Gregorio”

“Doi peducci di trevertino isolati di ogni banda con doi palle tonde sopra di trevert[in]o fatte sopra alli doi piedistalli nel cortile o/d scoperto denanzi a d[ett]a chiesa lon luno li detti peducci p[alimi] 1 ½ alt[o] p[alimi] 1 ¼ luno et le palle conde sopra gr[oss]o di diametro p[alimi] 1 ¾ luna et li d[ett]e pedrucci sbusciati con la stampa et sbisciatola comasa sotto epalla sopra dove enora il porno di ferro che tiene li detti peducci et palle di tutta robba ... 8-5—

Un arme di trevert[in]o dell'Ill.mo Sig[no]r Card[ina]le Borghese fatta dentro al portone che va al viccolo verso S. Gio e S. Paulo al[to] p[alimi] 5 ½ inc[irc]a lar[go] p[alimi] 3 ½ ferrato il cantaro dietro et impiombarto monta ---- 8 -15

= = 104. 93 Sommano ins[ieme] li sop[r]a et retroscritti lavori come nella pre[sen]te mis[u]ra apparte monete sc[udi] cento quattro et novantatre d[i] m[one]ta. Gio: Batta Crescentio [firma]”.

esta *Congregazione* entre 1570 y 1577, mientras ostentaba los cargos de *Deputato* y *Conservatore del Popolo*.

La intervención de Giovanni Battista Crescenzi, se enmarca en las actuaciones promovidas por Paolo V para acabar con las graves inundaciones que asolaban periódicamente la ciudad de Roma (la última en 1605, poco antes de su elección como Papa)⁴⁸². Los diferentes arquitectos e ingenieros que asistieron a las sesiones de la *Congregazione* en 1605, concluyeron que la causa de tales crecidas podría situarse en la incorrecta canalización y contención de las aguas del río Chiana, en la zona fronteriza de la Val di Chiana (también conocida como área de Le Chiane)⁴⁸³. Por ello, en noviembre de 1605, los arquitectos Carlo Maderno y Giovanni Paolo Maggi fueron enviados por la *Congregazione* a Città della Pieve, junto con Muzio Mattei y Odoardo Santarelli en calidad de *Deputati*, para tratar sobre la reparación y posibles soluciones al problema, en coordinación con los embajadores del Gran Duca di Toscana⁴⁸⁴. Orbaan publicaba la noticia sobre esta comitiva, recogida en los *Avvisi*, localizando el documento de pago a los distintos integrantes. La noticia de los *Avvisi* resulta muy interesante al incluir un breve resumen del contenido de las reuniones y las distintas soluciones que se manejaban para acabar con las inundaciones⁴⁸⁵. En este documento, se registra la participación de “*un giovanetto nobile romano dei Crescenzi, molto intendente di questa professione, con 20 altri architetti*”, posiblemente nuestro Giovanni Battista quien tendría unos 30 años. Aunque podría tratarse del arquitecto Bartolomeo Crescentio (también llamado Bartolomeo Romano), el calificativo de *nobile*

⁴⁸² Un resumen, entre lo divulgativo y lo científico, sobre la historia del río *Tevere* con la publicación de interesantes documentos del periodo que nos ocupa, en D'ONOFRIO, Cesare, *Il Tevere. L'isola tiberina, le inondazioni, i molini, i porti, le rive, i muraglioni, i ponti di Roma*, Roma, Romana Società Editrice, 1980. Para profundizar en las soluciones aportadas por los diferentes arquitectos en los siglos XVI y XVII, *vid.* SCAVIZZI, P. C., “Fonti per uno studio sulla regolazione del Tevere dal Cinquecento al Settecento. Fra teoria e pratica”, en *Archivio della Società romana di Storia Patria*, 102, 1979, pp. 237-312.

⁴⁸³ El cauce del río Chiana se extiende desde Arezzo, pasando por el lago de Chiusi, y acababa confluyendo en el *Tevere* a través de su afluente, el río Paglia. Existen varias fuentes antiguas para comprender el problema de la gestión de las aguas de esta zona, *vid.* FOSSOMBRONI, Vittorio, *Memorie idraulico-storiche sopra la Val-di-Chiana*, (1789), t. I, Bologna, dalla tipografia Masigli, 1823 o PASCOLI, Lione, *Il Tevere, navigato e navigabile*, in Roma per Antonio de Rossi, 1740.

⁴⁸⁴ ASR, *Congregazione delle Acque*, busta 63, *Relazione del 2/11/1605*, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 200, n. 108.

⁴⁸⁵ “(1/2/1606) *Domenica avanti al cardinale di Como si tenne d'ordine di Sua Beatitudine la congregatione per trovar rimedio all'inondatione del fiume, ove si sentirono diversi pareri, volendo altri che si metta in essecutione il disegno scritto di mettere il Castello Santo Angelo in isola et far un altro ponte di lá dal detto castello per dove possa passar l'altro ramo del fiumi et altri proposero tuttavia l'accommodamento dalle bande delle Chiane et delle Marmore di Rieti, sendoci anco stati di quelli, che proposero fare un altro taglio o letto al fiume et mandarne una buona parte dell'acqua, quando è creciuta, per la valle dell'Inferno con applicarvi le opre et fatiche de condannati alla galera o ad altre fabbriche, per lavorare et cavar la terra, il che fanno conto sarebbe di gran spangio alla spesa et vogliono arrivarebbe a più di un millione et in summa fu quasi concluso, che Sua Beatitudine in persona andasse a veder il luogo o luoghi, dove bisognerà far il rimedio, intendosi poi che Nostro Signore habbia provisto in questo di mandarci un giovanetto nobile romano de Crescentij, molto intendente di questa professione, con 20 altri architetti, dal che si crede, che Nostro Signore mostri volontà grande di porre qualche rimedio a questo male*”, publicado en ORBAAN, J. A. F. (1920), *op. cit.*, pp. 69-70.

inclina la balanza hacia Crescenzi⁴⁸⁶. La constatación de la intervención de Giovanni Battista en encuentra en un pago, localizado en el Archivio di Stato di Roma: “*Et a di 18 [aprile 1607] detto Cinquecento di m[one]ta pagati per Chirografo di N[ostro] S[igno]re à Mons[ig]re Verospi, Mutio Mattei e Gio[vanni] B[attista] Crescentij per andare alle Chiane con li Architetti per determinare alcune differenze con il Gran Duca di Toscana ____ 500*”⁴⁸⁷.

Como colofón a esta intervención, el 13 de junio de 1606, Giovanni Battista Crescenzi presentó un memorial rubricado por los arquitectos Carlo Maderno y Giovan Paolo Maggi, en el que registra todos los gastos del viaje y las negociaciones. Ehrle daba cuenta de esta noticia, informando del título del memorial: “*Sommario della spesa per inondatione del Tevere conforme alla risoluzione fatta dagl’Ill[ustrissi]mi Cardinali della Sacra Congregazione sopra di ciò, data dal Sig[no]r Gio. Battista Crescentio nella congregazione tenuta li 13 giugno [1606] [...] Io Carlo Maderno affermo quanto disopra [...] Io Gio. Paolo Maggio affermo quanto disopra*”⁴⁸⁸.

De nuevo siguiendo a Pupillo, documentamos la presencia de Crescenzi en abril y mayo de 1607, en relación con la intervención del ingeniero y *fonditore* Pompeo Targone, al que habíamos visto trabajando con Crescenzi en la ejecución y fundición de los bronce del altar de la capilla Paolina⁴⁸⁹. Todavía en 1610, Crescenzi volverá a relacionarse con la *Congregazione per le Acque del Tevere*, de nuevo al lado de Odoardo Santarelli, Bernardino Maffei y Muzio Mattei (con quienes ya había marchado a Città della Pieve en 1606). Se trata en esta ocasión de ejercer como representantes de los intereses de la administración capitolina en la ejecución de unos trabajos de limpieza del cauce del Tíber⁴⁹⁰. En este contexto,

⁴⁸⁶ La actividad de Bartolomeo Crescenzi o Crescenzio fue recogida primeramente por BERTOLOTTI, Antonino, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, vol. II, (Milano 1881), Bologna, Forni Editori, 1969, pp. 5-6. Bertolotti documentó varios pagos, recibidos en el año 1600 (19 de agosto y 8 de noviembre), en relación con su trabajo para la reorganización del *Tevere*. En agosto, acompañó al arquitecto Carlo Fontana hasta Ferrara, para intervenir en el cauce del Po y la dirección de la construcción del canal alle Papozze, de nuevo en Ferrara. En los documentos se le denomina indistintamente “*architetto*” e “*ingegniero*”. Este Bartolomeo Crescenzi, también conocido como Bartolomeo Romano, habría nacido en Roma hacia 1565 y fue un importante ingeniero y cartógrafo que trabajó para Sisto V. Contó con la protección del cardenal Pietro Aldobrandini a quien dedicó algunos de sus escritos (*Nautica mediterranea*, Roma, Bartolomeo Bonfandino, 1602). El cardenal Aldobrandini le encargó la restauración del puerto de Civitavecchia y la reorganización de la canalización del Po, para lo cual escribió junto con Carlo Fontana y el arquitecto jesuita Giovanni de Rossis, el *Discorso et giudizio sopra il taglio et diversione del Po che designano di fare i SS.ri Venetiani con rilatione alla pianta et i numeri annotati in margine*. Aunque en 1605 podría estar en Roma, el trabajo de Bartolomeo Romano, seguirá vinculado a las tierras de Ferrara y el río Po, *vid.* POLVERINI FOSI, Irene, “Crescenzi, Bartolomeo (Bartolomeo Romano)”, voz del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, 1984.

⁴⁸⁷ ASR., *Camerali I, Depositeria Generale, registro 1862*, f. 52, citado en ORBAAN, J. A. F. (1920), *op. cit.*, p. 299 y PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 199, n. 103.

⁴⁸⁸ EHRLE, Francesco, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi, del 1625*, Roma, 1915, p. 9. Ehrle cita este documento en el ASV, *Archivio Borghese*, II, ff. 239-239v.

⁴⁸⁹ Estas intervenciones han sido analizadas en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 198-120.

⁴⁹⁰ La primera noticia de esta participación en GRÖBNER, Christine y TUCCI, P. L., *S. Maria del Pianto*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, fratelli Palombi, 1993, p. 32. El documento localizado en ASR, *Notai del Tribunale delle Acque e Strade*, vol. 39, f. 589, 26 de junio de 1610, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 200.

Crescenzi podría favorecer la intervención en la *Congregazione* de su protegido, el arquitecto Niccolò Sebregondi, según su propio testimonio⁴⁹¹.

La participación de Crescenzi en la *Congregazione per le Acque* confirma su inmersión en el entorno artístico de Paolo V. El periodo comprendido entre 1605 y 1607, supone la etapa de mayor implicación de Crescenzi en la política constructiva del papado y su presencia es requerida en diversos asuntos, siempre dentro de la *soprintendenza*.

3. Conclusiones y significado de la *Soprintendenza* de Crescenzi

En un primer momento, el prestigio social de Crescenzi y su perfil como noble arquitecto y pintor fue lo que atrajo la atención del futuro Papa, quien pudo comprobar sus capacidades en materia artística durante los preparativos para la ceremonia del *Possesso*, en octubre de 1605⁴⁹². Durante los primeros años de su pontificado, Paolo V quiso beneficiar directamente a la familia Crescenzi, especialmente a Giovanni Battista y a Pietro Paolo, fomentando sus carreras artística y religiosa respectivamente. En 1606, Paolo V nombró a Crescenzi *Scriptor Apostolicus*, un cargo que conllevaba la percepción de una retribución económica fija⁴⁹³. De este modo, afianzaba la posición de Crescenzi entre los miembros del círculo Borghese y confirmaba la condición privilegiada de su nuevo protegido, destinado a asumir la *Soprintendenza*. La relación que se estableció entre Paolo V y su nuevo *Soprintendente* entre 1605 y 1611, debió ser estrecha, de verdadera confianza, como revelan los términos y el contexto de las intervenciones que hemos analizado. Lamentablemente, la naturaleza de esta relación difícilmente puede codificarse en las fuentes documentales y en los registros administrativos oficiales⁴⁹⁴. La documentación recoge intervenciones aparentemente aisladas y puntuales de Crescenzi en las fábricas pontificias: su participación en el modelo del altar de la capilla Paolina, su gestión de los pintores en los palacios vaticanos, sus intervenciones para Scipione Borghese junto al arquitecto Flaminio Ponzio, la defensa de los

⁴⁹¹ Noticia dada por BERTOLOTI, Antonino (1889), *op. cit.* p. 108. Dentro de la correspondencia entre Sebregondi y el duque de Mantua, recoge una petición del valtellinense para cubrir la plaza vacante generada con la muerte de Gabrielle Bertalozzi que se ocupaba de “*apparato dei fochi, le livellatione delle acque, il sostegno della fabbrica di Governolo*”. Explica Sebregondi al Duca que “[...] non solo piglierà qualsivoglia declivo di aqua et farà qual si volglia livellatione di esse, ma di più nello istesso tempo che farà detta livellatione piglierà insieme la pianta esatissima di qualsivoglia sito, con rappresetare in disegno la tortuosità de fiumi, i giusti confini de pianure con qualsivoglia casamento, strade e boschi et altre cose nottabili che ini si troverano, sicome più volte li è occorso in Roma nell’occasione dell’inondatione del Tevere, essendo statto tra li elletti d’ordine di Sua Santità a pigliar piante, a livellare, a fondar fabriche et ordinare il rimedio di detta ordinatione, sicome appare per un disegno che tiene il sudetto Sebregondi presso di lui”. Sebregondi, como ha demostrado Pupillo, posiblemente habría establecido contacto con los Crescenzi en 1605, trabajando en estos años en el Palacio familiar bajo la dirección de Giovanni Battista, *vid. Supra*.

⁴⁹² En concreto, el 1 de junio de 1605 Crescenzi participó en la comisión de nobles que se reunió con el nuevo Papa para dirimir cuestiones relativas al *Consiglio Capitolino*, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 174 y *Supra*.

⁴⁹³ *Ibidem*, pp. 177 y ss.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

intereses de la *Reverenda Congregazione per la Fabbrica di San Pietro* en la ejecución de las obras de mosaico de la cúpula vaticana y sus incursiones como diputado de la *Congregazione per le Acque del Tevere*.

Spezzafferro o Fumagalli consideraban estas intervenciones como hechos puntuales y aislados, sin embargo pensamos, como Pupillo que precisamente estas noticias permiten confirmar la relevante actividad de Crescenzi para Paolo V y su entorno inmediato. El nuevo Papa confió en Crescenzi para supervisar algunos de los aspectos más significativos de la construcción de la capilla Paolina, que por su carácter extraordinario necesitaban la gestión directa de un hombre de su total confianza. El modelo para el altar de la *Madonna Salus Populi Romani*, ejecutado por el arquitecto Rainaldi (con posibles indicaciones de Crescenzi) era una empresa compleja cuya construcción desbordaba el trabajo asumido por el arquitecto de la fábrica, Flaminio Ponzio. La intervención directa de Crescenzi se encuadra dentro de la confianza del Papa en sus gestiones y buen criterio, confiando a su persona la responsabilidad del cuidado en la ejecución material del modelo, y la comunicación con los distintos artistas involucrados en su realización. Esta misma confianza está presente en la intervención de Crescenzi a favor de los intereses de los canónigos de Santa María Maggiore en la tasación de los ángeles realizados para la entrada de la sacristía, como hemos analizado.

Los escasos registros documentales (rescatados principalmente por Pupillo) constatan cómo Crescenzi está presente en las empresas más significativas emprendidas por Paolo V durante estos años, como demostraba la supervisión de la decoración de los palacios de Vaticano y Montecavallo. En este caso, el Papa confía en el criterio artístico de Crescenzi para la elección del equipo de pintores encargado de las decoraciones, dejando a su cargo la distribución del trabajo y el pago a los distintos operarios. Las intervenciones en los mosaicos del Vaticano, el trabajo para Scipione Borghese y su participación en la *Congregazione per le Acque del Tevere*, son tres interesantes ramificaciones de la influencia que el Papa ejercía en su entorno para introducir en distintos contextos la autoridad de Crescenzi. En relación con Scipione o con la *Reverenda Congregazione delle fabbriche di San Pietro*, las tareas encomendadas a Crescenzi (especificadas en la documentación), demuestran sus capacidades y conocimientos en materia artística y arquitectónica. Crescenzi es el último responsable de la buena marcha de las obras y debe garantizar al comitente un resultado final satisfactorio, rubricando la tasación y retribuciones de los artistas.

Desde la *Soprintendenza*, Crescenzi ejerce como intermediario entre los artistas (muchos de ellos sus propios protegidos) y la maquinaria administrativa de las obras pontificias, siendo el perfecto defensor de los intereses de la familia Borghese. Analizando estas intervenciones en su contexto y de manera conjunta, podemos comprender la influencia de Crescenzi en las fábricas paolinas, aunque sea difícil de constatar por vía documental.

Capítulo IV.

Últimos años en Roma (1611-1617)

Los últimos años de Crescenzi en Roma están marcados por su paulatina desaparición del escenario artístico oficial, debido a la pérdida del favor del papa Paolo V. Aunque desconocemos los términos en los que pudo producirse el desencuentro entre ambos personajes, resulta evidente el desplazamiento de Crescenzi de las fábricas pontificias a partir de 1610. Esta falta de sintonía se extendió a todos los miembros de la familia Crescenzi, incluido el cardenal Pietro Paolo. El testimonio más elocuente es ofrecido por los embajadores venecianos en una de sus relaciones, fechada en 1624/1625, con motivo del nombramiento del nuevo papa Urbano VIII Barberini: “*anche il cardinale Crescenzio, romano, passa poca intelligenza con Borghese, rispetto i disgusti grandi nati tra di loro in vita di Papa Paolo*”⁴⁹⁵. El nombramiento de Fabio Damiani, familiar de Scipione Borghese, como “*soprastante delle fabriche pontificie*” en noviembre de 1616, puede ser una nueva prueba de la total ruptura de las relaciones, antes cordiales, entre ambas familias⁴⁹⁶.

Este hecho, propició la búsqueda de nuevos horizontes profesionales para Crescenzi, favoreciendo su progresivo acercamiento a los círculos españoles presentes en la ciudad de Roma, de la mano de dos importantes personajes: el cardenal D. Antonio Zapata y el embajador D. Francisco de Castro.

1. Crescenzi y el cardenal D. Antonio Zapata. La traza del trascoro de la catedral de Burgos (1612).

Don Antonio Zapata y Mendoza (Madrid, 1550-1635), era el primogénito del consejero de Castilla Don Francisco Zapata, conde de Barajas, y Doña María de Mendoza⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Vid. BAROZZI, N., y BERCHET, G., *Relazioni degli stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo*, serie III, Italia, Relazioni da Roma, I, Venezia, 1877, p. 242, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, n. 166, p. 216. Esta misma cita, continúa con la insinuación por parte de los venecianos de las aspiraciones del cardenal Crescenzi de convertirse en pontífice gracias al apoyo del monarca español, como veremos más adelante.

⁴⁹⁶ La noticia, recogida en uno de los *Avvisi* publicados por Orbaan, es citada en FUMAGALLI, Elena (1990), *op. cit.*, p. 49. Sin aparente formación artística, Damiani comparece en algunas *misure et stime* de las obras ejecutadas en Montecavallo. Sin embargo, no creemos que pueda equipararse al protagonismo que consiguió Crescenzi durante su particular *soprintendenza*.

⁴⁹⁷ Para una semblanza del cardenal Zapata, vid. GOÑI, J., “Zapata, Antonio”, voz del *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. IV (s-z), Madrid, Instituto Enrique Flórez, CSIC, 1975, pp. 2802-2805, e *Idem*, *Historia de los Obispos de Pamplona*, vol. IV, Pamplona, 1985, pp. 659-662. A esta fulgurante trayectoria, podemos sumar cómo después del regreso a España en 1617, Zapata entrará en el Consejo de Estado, marchando de nuevo a Italia como virrey de Nápoles, entre 1620 y 1622. Tras ocuparse del arzobispado de Toledo durante la minoría de edad del cardenal infante Don Fernando, Zapata será nombrado inquisidor general en 1627, momento culminante de su carrera. Después de renunciar al cargo en 1632, se retiró a su villa de Barajas hasta su muerte, acaecida el 23 de abril de 1635, curiosamente un mes después del fallecimiento de Crescenzi.

Sin embargo, renunció a sus derechos dinásticos para desarrollar una brillante carrera eclesiástica. Después de completar sus estudios en el colegio salmantino de San Bartolomé, comenzó su andadura como inquisidor y racionero de la catedral de Cuenca, sede episcopal de su tío, Gómez Zapata. La inteligencia y capacidades de Antonio Zapata, además del apoyo del rey Felipe II, le permitieron ascender desde el conflictivo obispado de Cádiz (1587-1596), hasta el más importante y prestigioso obispado de Pamplona (1596-1600), ciudad en la cual dejó una profunda huella, ganándose la admiración de todos sus fieles por su actuación durante la peste que asoló la ciudad. Zapata abandonó Pamplona para trasladarse a Burgos (1600-1604), antesala de su nombramiento como cardenal, que se produjo finalmente en 1604. En este año comenzó su etapa en Roma, donde fue enviado por el rey Felipe III como protector de los intereses de España ante la Santa Sede, ejerciendo incluso como embajador en 1611 mientras se producía el nombramiento del conde Francisco de Castro⁴⁹⁸.

La relación entre Zapata y Crescenzi debió comenzar mucho antes de 1617, fecha de la marcha de ambos hacia la corte española. Pupillo suponía que pudieran haberse conocido a partir del Oratorio, un grupo que no era ajeno al cardenal quien participó en las celebraciones organizadas en honor de Filippo Neri en 1611⁴⁹⁹. Posiblemente esta relación con los círculos del Oratorio se produjo tempranamente, como demuestra la asistencia de Zapata a un banquete en la *vigna della Navicella*, invitado por su propietario, Ciriaco Mattei, en el mes julio de 1605⁵⁰⁰. El contexto de la celebración pudiera ser la *Visita delle Sette Chiese*, que incluía una parada en la Navicella para tomar un refrigerio⁵⁰¹. Este contexto resulta idóneo para permitir el encuentro con Crescenzi, que en estos mismos años se encargaba de la supervisión de la decoración del palacio de Asdrubale Mattei⁵⁰².

⁴⁹⁸ La actividad de Zapata como protector en Roma de los intereses españoles fue objeto de un pionero estudio realizado por TORRE VILLAR, Martín de la, *El Cardenal Zapata, protector de España cerca de la santa sede y Virrey de Nápoles*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1928. La documentación generada por Zapata en Roma y su correspondencia con Felipe III y los cardenales de la curia, en MARÍN TOVAR, Cristóbal, *La casa y condado de Barajas: su patronazgo artístico entre los siglos XV y XIX*, 2 vols., tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004. A pesar del interés que esta etapa presenta en la vida de Zapata, creemos que todavía no ha sido convenientemente estudiada ni analizadas las relaciones con otros prelados en Roma o los círculos de poder en la capital, así como su posible interés por el arte y artistas italianos.

⁴⁹⁹ Vid. PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 214. Pupillo recuerda el testimonio de la presencia de Zapata en las *Onoranze per San Filippo*, el 26 de mayo de 1611, según queda registrado en el manuscrito de la Biblioteca de la Vallicella redactado por el Padre Zazzara: *Note sulle onoranze a S. Filippo dalle 1598 alle 1613*, vid. AOR, Códice A.III.4, fascículo C, f. 99.

⁵⁰⁰ Vid. ORBAAN, J. A. F. (1920), *op. cit.*, p. 57: “(27/7/1605) [l’ambasciatore di Spagna] fu veduto uscir fuora in cocchio col Cardinal Zappata et andar ad un banchetto che si fece nel giardino del Signor Ciriaco Mattei alla Navicella”.

⁵⁰¹ Ciriaco Mattei era un hombre con profundas inquietudes artísticas. Comenzó la construcción de la villa conocida como la *Navicella*, a finales del siglo XVI, en las inmediaciones de la iglesia de Santa Maria in Domnica, en el monte Celio, rodeada de espléndidos jardines. Ciriaco aprovechó este espacio para distribuir su magnífica colección de escultura antigua, una de las más importantes y admiradas de Roma, vid. CAPPELLETTI, Francesca y TESTA, Laura (1994), *op. cit.*, pp. 25-52.

⁵⁰² Vid. *Supra*.

Zapata pudo seguir muy de cerca los pasos de Giovanni Battista a partir de su entrada en la escena oficial como *soprintendente* de Paolo V y también a través de la carrera en el Vaticano de su hermano, el cardenal Pietro Paolo, nombrado en 1608 *Referendario Ultriusque Signaturae*⁵⁰³

El cardenal Zapata era un hombre de profunda inteligencia y amplias capacidades para la administración y la diplomacia. A lo largo de toda su vida, mantuvo una especial preocupación por la protección y promoción de las artes, consciente de su valor artístico y también propagandístico⁵⁰⁴. Especialmente en las catedrales de Pamplona y Burgos, el cardenal promovió importantes reformas aportando sus propios recursos económicos. Para muchas de estas empresas, Zapata encontrará en Crescenzi a su mejor consejero y supervisor.

Una de las primeras intervenciones de Zapata se produce durante el obispado en la catedral de Pamplona (1596-1600). Además de contribuir al mantenimiento del culto y mejorar las condiciones salariales de los músicos de la catedral, Zapata se encargó de la reforma de la cabecera en 1597, con la construcción del retablo mayor (trasladado a la iglesia de San Miguel de Pamplona), y la realización del templete eucarístico, además de construir la sacristía de los canónigos que fue reformada en el siglo XVIII⁵⁰⁵. Todas estas intervenciones (retablo, templete y sacristía), se encuadrarían dentro de un proyecto de gran envergadura que pretendía la completa reforma del espacio de la cabecera para adaptarla a las exigencias contrarreformistas, tanto en la forma como en el contenido, potenciando el culto a la Eucaristía y tomando como referente la basílica escurialense⁵⁰⁶.

⁵⁰³ Justi suponía que a través del cardenal Crescenzi comenzó la relación entre Zapata y Giovanni Battista, *vid.* JUSTI, Karl (1999), *op. cit.*, p. 228. De manera puntual, el cardenal Pietro Paolo Crescenzi tuvo que gestionar algunos asuntos relacionados con la catedral de Burgos durante su etapa como Auditor del tribunal de la Rota, concretamente en marzo de 1609, sancionando ciertas pretensiones del nuevo arzobispo D. Alonso Manrique, *vid.* AA.VV., *Catálogo del archivo histórico de la catedral de Burgos*, vol. V, Sección Volúmenes (I) 1599-1619, p. 289, 10415, “Sentencia del auditor y Protonotario de la Rota romana, Pedro Paulo Crescencio, contra el Arzobispo de Burgos, Alonso Manrique y sus provisoros, que han pretendido publicar un edicto, en el que se obliga a declarar bajo pena de excomunión y otras censuras los pecados públicos”.

⁵⁰⁴ Un análisis del papel de Zapata como mecenas y promotor de las artes en MARÍN TOVAR, Cristóbal (2004), *op. cit.*

⁵⁰⁵ Para el patrocinio artístico de Zapata en la catedral de Pamplona *vid.* GOÑI, J. (1985), *op. cit.*, pp. 659-662; GARCÍA GAÍNZA, M^a Concepción, “El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona”, en *Scripta Theologica*, vol. XVI/1-2, 1984, pp. 579-589; Ídem, “Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona”, en *Lecturas de Historia del Arte*, III, Ephialte, Vitoria, 1992, pp. 110-124; Ídem, “La sacristía mayor de la catedral de Pamplona: mecenas y artistas”, en *Príncipe de Viana*, año LX, n^o 217, 1999, pp. 383-397 y CRIADO MAINAR, Jesús, “Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la Catedral de Pamplona”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n^o 2, 2007, pp. 145-160. De manera específica, sobre el templete eucarístico conocido como “las andas”, *vid.* HEREDIA MORENO, Carmen, “Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n^o 1, 2006, pp. 201-210.

⁵⁰⁶ Esta vinculación escurialense, ha sido defendida en GARCÍA GAÍNZA, M^a Concepción (1989), *op. cit.*, e Ídem, (1992), *op. cit.* Por su parte, Criado Mainar evidenció las diferencias formales existentes con el retablo escurialense, proponiendo una vinculación con los modelos del platero Juan de Arfe y Villafañe, *vid.* CRIADO MAINAR, Jesús (2007), pp. 151-154.

Estas obras, debieron iniciarse conjuntamente, y todas ellas serían proyectadas por el platero José Velázquez de Medrano (1561-1622), quien además ejecutó “de manos” el magnífico templete⁵⁰⁷. La elección de los artistas que intervinieron en esta ocasión fue una decisión personal del obispo Zapata, quien se convirtió en protector del platero Velázquez o del maestro Domingo de Bidarte, encargado de la ejecución material del retablo mayor junto con los escultores Pedro González de San Pedro y Juan de Angulo. M. de Lecuona publicó un documento, localizado en el archivo de la catedral de Calahorra, en el que se probaba la intervención directa del obispo Zapata en esta obra: “*En quanto a la pregunta que Maestro será más aproposito se dice que, aunque hay muchos y buenos oficiales en Navarra y otras partes de Castilla quando el retablo de la catedral de Pamplona se hizo el Sr. Cardenal, D: Antonio Çapata puso cuidado en este mismo artículo y se halló que el mas apropósito y mas bien lo podía hacer era Pedro González de San Pedro y como tal a él se le encomendó el Retablo de la Iglesia de Pamplona*”⁵⁰⁸.

La influencia de Zapata, está detrás de la concesión a Bidarte de otros encargos, como el catafalco para las honras fúnebres de Felipe II, celebradas en la catedral de Pamplona hacia 1598 o la polémica ejecución de la sillería de coro de la iglesia parroquial de Sesma, realizada entre 1599 y 1603⁵⁰⁹. La intervención directa de Zapata para situar a Bidarte al frente de esta obra, queda confirmada por el testimonio del beneficiario Don Pedro de Eraul: “*las sillas se dieron a hazer a Domingo de Bidarte por una carta que scrivio el señor don Antonio Çapata obispo que entonces era deste obispado*”⁵¹⁰. Tanto Bidarte como Pedro González, eran artistas eficaces que demuestran el buen criterio de Zapata al intervenir de manera directa en su promoción. Sin embargo, nos interesa destacar su predilección por el platero Velázquez de

⁵⁰⁷ Acerca de Velázquez de Medrano, *vid.* ORBE Y SIVATTE, A., y HEREDIA MORENO, María del Carmen, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 281-298; CRIADO MAINAR, Jesús, “Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez Medrano. 1594-1608”, en *Artígrama*, nº 16, 2001, pp. 351-385.

⁵⁰⁸ Citado por García Gaínza, M^a Concepción (1984), *op. cit.*, pp. 581-582. *Vid.* LECUONA, M. de “Pedro González de San Pedro: el autor de los retablos mayores de Pamplona y Navarra”, en *Príncipe de Viana*, año VI, nº XVII, Pamplona, 1945, pp. 29-35.

⁵⁰⁹ *Vid.* CASTRO, José Ramón, “Escultores navarros”, *Príncipe de Viana*, XXXIII, 1948, pp. 473-482. Sobre Bidarte, *vid.* GARCIA GAÍNZA, M^a Concepción, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan Anchieta*, Pamplona, 1986, pp. 121-131.

⁵¹⁰ CASTRO, José Ramón (1948), *op. cit.*, pp. 473-477. Las noticias recogidas por Castro, indican cómo la elección de Bidarte para la realización de 25 magníficos siales del coro debió producirse hacia 1598, coincidiendo con el encargo del catafalco. En diciembre de 1589, los escultores Juan y Bernabé Imberto, elevaron una queja ante el consejo Real porque el cabildo no había subastado esta obra, ante lo cual el cabildo argumentó su potestad “para dar las obras de la iglesia a los mejores oficiales”. En febrero de 1599, Bidarte se comprometía a entregar las 25 sillas, según su traza, al precio convenido. El visitador general, Vélez Villanueva, iniciaba un nuevo pleito en 1603 ya sin la presencia de Zapata, quejándose amargamente del elevado coste e innecesario gasto que habían comportado las sillas “que son suficientes para una iglesia cathedral y es[e] exceso y desorbitancia muy grande ponerlas en una iglesia como esta”. Finalmente, en julio de 1604, probada su calidad y ajustada tasación, se ordenó colocar finalmente las sillas y que se pagara al autor lo adeudado. Además de la sillería de Sesma, es muy posible que el encargo a Bidarte del retablo de la Piedad, en agosto de 1600, pudiera haber estado beneficiado por Zapata aunque la nueva fábrica corría a cuenta del virrey de Navarra.

Medrano, autor de las trazas del retablo y templete de la catedral. Como ha señalado Criado Mainar, Zapata pudo haber encargado la empresa al escultor Pedro González, quien ya había demostrado su competencia como tracista de retablos, pero prefirió escoger las trazas de un maestro platero, un arquitecto inventivo o tracista por emplear el término con el cual nos referimos a la actividad arquitectónica desarrollada por Crescenzi principalmente en España⁵¹¹. Como indica Heredia Moreno: “el hecho de confiar a un platero la traza de una pieza de madera supone no solo el reconocimiento de su habilidad para el dibujo, sino también admitir su capacidad como tracista o arquitecto de retablos, lo que presupone, a su vez, una mentalidad distinta a la de los artífices y comitentes navarros contemporáneos pero próxima al sentir del propio Juan de Arfe”⁵¹². Esta relación entre Juan de Arfe y Velázquez de Medrano, puede rastrearse en el empleo de los modelos recogidos por Arfe en su tratado *De Varia Commesuración para la escultura y la arquitectura* (Sevilla, 1585), en la traza del templete de Pamplona.

La temprana inclinación que demuestra Zapata hacia las sugestivas propuestas artísticas planteadas por un tracista, y plasmadas a través de los dibujos y modelos que Velázquez de Medrano debió ejecutar como paso previo a la ejecución material del templete, nos sugiere un claro antecedente para la posterior protección que el cardenal Zapata desplegará con Crescenzi, cuya actividad arquitectónica se basaba en la ejecución de magníficas trazas, gracias a su dominio del dibujo, como herramienta para construir el espacio arquitectónico.

En 1600, Zapata sustituyó el obispado de Palencia por la significativa sede episcopal de Burgos. Aquí permaneció hasta 1604, cuando se produce su traslado a Roma para servir a Felipe III en los intereses de la Corona. En Burgos, Zapata impulsó un importante mecenazgo artístico, costeando significativas reformas y beneficiando a la catedral con generosos donativos, más allá de los cuatro años que duró su obispado. Además de promover la ampliación del altar mayor de la catedral, con la construcción de una nueva reja y sendos púlpitos en los lados de la Epístola y del Evangelio (actuaciones que finalmente no pudieron

⁵¹¹ CRIADO MAINAR, Jesús (2001), *op. cit.*, pp. 137-138. Esta idea, y la vinculación con Arfe, ha sido subrayada en HEREDIA MORENO, Carmen (2006), *op. cit.*, pp. 203-204. Acerca del término “arquitecto tracista” y sus implicaciones, remitimos a BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*

⁵¹² HEREDIA MORENO, Carmen (2006), *op. cit.*, p. 204. La relación entre Juan de Arfe y Velázquez de Medrano, puede rastrearse en la influencia del tratado *De Varia Commesuración para la escultura y la arquitectura* (escrito por Arfe y publicado en Sevilla, 1585), para la traza del templete de Pamplona, *vid.* CRIADO MAINAR, Jesús (2001), *op. cit.*, pp. 137-138. La importancia del tratado de Juan de Arfe en defensa del arquitecto tracista, en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.* pp. 94-102.

materializarse)⁵¹³, su intervención será determinante para la conformación definitiva del coro, con la realización del cerramiento y trascoro⁵¹⁴ (figs. 56 y 57).

La colocación del coro en las catedrales españolas fue un argumento complejo especialmente en la Edad Moderna, siendo singular el caso de la catedral burgalesa⁵¹⁵. Una cédula real emitida por Carlos V, zanjó las disputas por la disposición del coro situado entre el altar mayor y el crucero de la nave, quedando ubicado en la nave principal desde 1552. En noviembre de 1600, el cabildo manifiesta su deseo de ampliar el antiguo coro, incorporando nuevos sitiales en la cabecera⁵¹⁶. En marzo de 1602, surgieron las primeras críticas por parte de algunos prelados, ya que esta intervención provocaba una discordancia con los antiguos sitiales ejecutados bajo las directrices del escultor Felipe de Vigarny. Un mes después, una vez resuelta la cuestión de las nuevas y diferentes sillas, comienza a tratarse la conveniencia del cerramiento del costado occidental del coro y del necesario traslado de la silla episcopal, costeada por el arzobispo D. Cristóbal de Vela y realizada entre 1583 y 1587⁵¹⁷. Este traslado, y el consiguiente cerramiento del coro, desató una fuerte polémica entre los capitulares ya que suponía una sustancial alteración del aspecto original del primitivo coro. Además de clausurar la puerta por la que accedían al coro los reyes y otras dignidades en las ceremonias más solemnes de la catedral, se impedía la comunicación visual entre el altar mayor y la puerta principal de acceso a la catedral, privando de visibilidad al resto de feligreses.

⁵¹³ Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, Registro 70, ff. 384-386: “(12/03/1601) El deán informa que el arzobispo Antonio Zapata quiere hacer a su costa, una vez concluida la reja del coro, otras dos laterales, a la entrada de la capilla mayor, y dos púlpitos para el Evangelio y la Epístola; que el cabildo tome a censo lo que sea necesario y él irá pagando los réditos y el capital sin que el cabildo ni la fábrica se gaste nada en la obra. Manda dar las gracias al arzobispo”.

⁵¹⁴ Acerca de la intervención de Zapata en la catedral de Burgos *vid.* MARTINEZ SANZ, Manuel, *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de Don Anselmo Revilla, 1866, pp. 79-81; LÓPEZ MATA, Teófilo, *La Catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santos Rodríguez, 1950, pp. 131-146; URREA, Jesús, *La Catedral de Burgos*, León, Everest, 1995; MARTÍNEZ BURGOS, Matías, *En torno a la Catedral de Burgos: el coro y sus andanzas*, Burgos, Aldecoa, 1956; MARÍN TOVAR, Cristóbal (2004), *op. cit.*, pp. 500-531 y especialmente MATESANZ DEL BARRIO, José, *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1675*, Burgos, Caja de Burgos, 2001; LOSADA VAREA, M^a. Celestina, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda 1590-1638*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 212 y ss. Además del trascoro, Zapata promueve la ampliación del altar mayor, para lo cual llegó a proporcionar unas trazas que fueron aprobadas por el cabildo. También sufragó la construcción del pedestal, sobre el cual se asienta la magnífica reja ejecutada por Juan Bautista Celma, entre 1601 y 1601, que cerraba el coro en su parte más oriental, *vid.* MATESANZ, Jose (2001), *op. cit.*, pp. 149-151 y pp. 160-162.

⁵¹⁵ Además de consultar los documentos del Archivo Histórico de la Catedral de Burgos (en adelante AHCB), remitimos al estudio de MATESANZ, José (2001), *op. cit.*, pp. 149-150. Seguimos su análisis para la construcción de este espacio.

⁵¹⁶ El coro primitivo fue realizado a partir de 1505 por un equipo de maestros carpinteros y escultores, dirigido por Felipe de Vigarny, *vid.* MATEO GÓMEZ, Isabel, *La sillería del coro de la Catedral de Burgos*, Burgos, Caja de Burgos, 1997.

⁵¹⁷ La silla del arzobispo Cristóbal de Vela fue ejecutada por los maestros García de Arredondo (escultor) y Hernando de Cueto (ensamblador), *vid.* MATEO GÓMEZ, Isabel (1997), *op. cit.*

En 1604, las actas capitulares registran la propuesta de los diputados del cabildo para “alargar el coro”, mediante el cerramiento del mismo conforme a la traza propuesta⁵¹⁸. La marcha de Zapata a Roma no alteró la construcción del coro, aunque las obras se desarrollaron con lentitud y fueron seguidas puntualmente por Zapata, como consta por la correspondencia mantenida con el cabildo burgalés. Finalmente, el 24 de octubre de 1610, la sillería se asentó definitivamente y pudieron celebrarse “los divinos oficios”⁵¹⁹.

La primera noticia que tenemos acerca de la construcción del trascoro se fecha el 1 de junio de 1612. En el cabildo burgalés se “trata de cómo debe hacerse el trascoro, que el cardenal Zapata deja a gusto del cabildo, y ve la traza que se remitió de Roma por dicho cardenal”⁵²⁰. La vinculación entre Zapata y Crescenzi, y la posterior relación que el italiano mantendrá con la obra del trascoro, otorga credibilidad a la hipótesis de Crescenzi como autor de la traza del trascoro burgalés⁵²¹. Con la llegada de esta traza romana, comienza la primera fase de construcción del trascoro. El maestro cantero y ensamblador, Simón de Berrieza, quien ya había trabajado para la catedral en anteriores ocasiones, comenzó la ejecución material del trascoro en enero de 1613. A tal efecto, el cabildo solicita permiso al obispo de Osma para la saca de jaspes de la cantera de Espeja, material predilecto para la realización del pedestal almohadillado⁵²². Esta obra fue realizada por el italiano Jacome Lombardino, quien la dejó entregada en octubre de 1614⁵²³.

⁵¹⁸ AHCB, Registro 77, ff. 527-530: “(28/04/1604) Los diputados del cabildo proponen que, para alargar el coro, se coloque la silla arzobispal en medio de la puerta del coro, y que a ambos lados de la silla se abran dos puertas, de forma que toda la cabecera del coro esté llena de sillas, y que las puertas se puedan abrir sin dificultad. Acuerda, previa votación por habas, que se ejecute la traza del coro anteriormente propuesta, y así alargarlo”.

⁵¹⁹ AHCB, Registros, 70, 71, 73 y 74, *vid.* MARTINEZ SANZ, Manuel (1866), *op. cit.*, p. 75.

⁵²⁰ MATESANZ, José (2001), *op. cit.*, p. 163. Aunque no indica la referencia documental, se trata de AHCB, Reg. 74, ff. 451v (1/6/1612) “Trata de cómo debe hacerse el trascoro, que el cardenal Zapata deja a gusto del cabildo, y ve la traza que se remitió de Roma por dicho cardenal”.

⁵²¹ LOSADA VAREA, M^a. Celestina, (2007), *op. cit.*, p. 213. Urrea, Matesanz y Rivas Carmona han recogido también esta interesante hipótesis.

⁵²² AHCB, Reg. 74, ff. 579-580v: “(14/01/1613) Luis Álvarez de Quintanadueñas, abad de Cervatos, expone que ha tenido carta del cardenal Antonio Zapata agradeciendo las diligencias del cabildo para que se le nombre arzobispo de Burgos, y solicitando se ponga en ejecución la obra del trascoro. Informa también que está hecha la traza de dicha obra y que es preciso escribir al obispo de Osma Francisco de Sosa para que dé licencia para sacar jaspe de la cantera de Espeja que le pertenece; se comete a dicho abad de Cervatos para que escriba la carta y que después se comience la obra del trascoro conforme a la traza”, *vid.* MATESANZ, José (2001), *op. cit.*, p. 165.

⁵²³ AHCB, Reg. 76, f. 33r.: “(6/10/1614), Trata sobre la refacción que pide se le pague al oficial que ha hecho la obra de jaspe del trascoro”, citado en *ibídem*, p. 165, n. 77. No tenemos muchos datos sobre la actividad de Jacome Lombardino, especialista (como los Semería) en el trabajo de mármol y jaspes. En 1615 trabajó para el duque de Lerma en el palacio ducal y en la casa de recreo de la Ventosilla, realizando las chimeneas de los cuartos principales con estos nobles materiales, *vid.* CERVERA VERA, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, t. II, Valencia, Castalia, 1967, pp. 421-422; también LOSADA VAREA, M^a. Celestina, (2007), *op. cit.*, pp. 140-141.

La materialización por los artistas locales de las trazas enviadas desde Roma, no dieron como resultado una obra plenamente satisfactoria, además de suponer unos gastos excesivos para el bolsillo del cardenal (entre 3.000 y 5.000 ducados)⁵²⁴. En octubre de 1613, el cabildo solicitó un informe del estado de las obras a su constructor, Simón de Berrieza, además de requerir la presencia en las mismas de fray Antonio del Carmen, identificado por Losada Varea como el arquitecto carmelita Fray Antonio de Jesús⁵²⁵. Seguramente, fray Antonio emitió un juicio desfavorable sobre la arquitectura del trascoro, que debió llegar a oídos del cardenal. Dos años más tarde, el 10 de marzo de 1616, Zapata propondrá al cabildo “deshacer lo hecho hasta ahora”⁵²⁶.

Una vez en España, y contando con la asistencia de Crescenzi, Zapata insistirá con firmeza en la ejecución del trascoro, ofreciendo 3.000 ducados para su construcción en septiembre de 1618⁵²⁷. Los artífices encargados de ejecutar la nueva obra serán Juan de Naveda y Felipe de Alvarado, maestros de cantería, quienes estudiarán con los diputados elegidos por el cabildo y el subprior del Carmen, las trazas para ejecutar el nuevo trascoro⁵²⁸.

Naveda y Alvarado fueron los autores de la traza definitiva que tendrá en cuenta algunos elementos de la traza original enviada desde Roma. Las condiciones para la obra del trascoro nos indican aquellos elementos que se mantendrán en la nueva obra: entablamento (friso, arquitrabe y cornisa), pedestal y los escudos del cardenal Zapata, dorándose parte de la

⁵²⁴ AHCB, Reg. 74, f. 712r, (14/10/1613), citado en MATESANZ, José (2001), *op. cit.*, p. 165. n. 75.

⁵²⁵ LOSADA VAREA, M^a. Celestina, (2007), *op. cit.*, pp. 212-213.

⁵²⁶ AHCB, Reg. 76, ff. 230v-231: “(10/03/1616) El tesorero Juan Francisco de Ávila lee dos cartas del cardenal Antonio Zapata, dirigidas a este cabildo, sobre el retraso de la obra del trascoro y propone deshacer lo hecho hasta ahora; dicho cardenal manda que no se le envíe el dinero, sino que se quede para dicha obra. Manda escribir a Gaspar de Zuazo, licenciado, para que requiera a fray Alberto que venga a ver la obra del trascoro”. Este “fray Alberto” posiblemente sea el arquitecto carmelita Fray Alberto de la Madre de Dios, quien tendría aquí su primer encuentro con Crescenzi (si confirmamos su paternidad de la traza primitiva para el trascoro), *vid.* LOSADA VAREA, M^a. Celestina, (2007), *op. cit.*, p. 288.

⁵²⁷ AHCB, Reg. 78, ff. 53-54: “(17/09/1618) Recibe carta del cardenal Antonio Zapata, pidiendo se acabe el trascoro de esta iglesia, para cuya costa y gasto ofrece 3.000 ducados, que se remitirán según ha escrito en una carta al abad de Cervatos. Dicho abad Luis Álvarez de Quintanadueñas propone que se escriba a Gaspar de Castro. Manda que se haga así y que se agradezca al cardenal la obra y se acabe cuanto antes”. El 21 de noviembre el cabildo confirma a Zapata su decisión de derribar la obra del trascoro, *vid.* AHCB, Reg. 78, f. 99: “ (21/11/1618) Parecenos que por no haber correspondido la obra del transchoro tan a gusto de V[uestra] S[eñoría] (considerando se avia de igualar al pues todo se hizo), se manda derrivar y hazer otro de nuevo sin mirar el gran coste que ha tenido cosa digna de V[uestra] S[eñoría] y en que se vee la aficion grande que a esta Santa Iglesia tiene de que estamos muy agradecidos y deseosos se offrezca en mostrar la propia en cossas del servicio de V[uestra] S[eñoría] a quien guarde Nuestro señor”, citado en MARÍN TOVAR, Cristóbal (2004), *op. cit.*, p. 506.

⁵²⁸ AHCB, Reg. 78, ff. 97v-99: “(19/11/1618) Encarga a los diputados de la obra del trascoro que traten con los artífices y el subprior del Carmen por la dificultad que hay con las trazas y la duda de cuál de ellas se debe ejecutar, y que si dicho subprior quiere venir a cabildo a exponer su parecer será bien recibido”. Losada Varea apunta cómo Crescenzi no debió permanecer ajeno a estas controversias, dada su estrecha relación con Zapata, LOSADA VAREA, M^a. Celestina, (2007), *op. cit.*, p. 213.

cornisa y del arquitrabe para equipararse a la riqueza del pedestal⁵²⁹. Esta información, permite hacernos una idea de cómo sería la traza planteada por Crescenzi. La estructura del pedestal, a partir de un ritmo de 2-1-2, condiciona una organización similar a las trazas ejecutadas en 1618, donde la arquitectura se articula a partir de ocho columnas pareadas estriadas, con magníficos capiteles corintios flanqueando los dos vanos laterales, donde se incorporan sendos nichos para las esculturas, y el vano central más ancho, pensado para ubicar un “retablo”.

Creemos que los problemas surgidos con esta primera traza tienen que ver con su efectiva materialización en tierras españolas. Simón de Berrieza tuvo que adaptar las soluciones arquitectónicas y decorativas propuestas por Crescenzi al espacio real del trascoro, interpretando las formas expresadas en el diseño en clave matemática. Una incorrecta interpretación de las trazas originales, realizadas a distancia por Crescenzi, provocó los desajustes en la obra del trascoro. Crescenzi habría facilitado una traza general de la obra, confiando su ejecución material a un arquitecto experimentado en este tipo de soluciones, con las cuales quizá Berrieza no estuviera familiarizado. En este sentido, queremos subrayar cómo el cabildo contrata los servicios de un maestro seguramente italiano, a juzgar por su apellido, Jacome Lombardino, para ejecutar el pedestal de jaspe. Una obra en la que el propio Lombardino declaró incorporar “mejoras”, pudiendo adaptar la traza de Crescenzi al espacio disponible de una manera más coherente y correcta⁵³⁰. Formalmente la arquitectura planteada por Crescenzi en el primitivo trascoro enlaza con el empleo del mármol y el jaspe, materiales habituales de la arquitectura romana de principios del siglo XVII que también utilizó como recurso decorativo en el panteón escurialense⁵³¹.

Zapata y Crescenzi estuvieron vinculados al trascoro de la catedral hasta su culminación, donde de nuevo Crescenzi jugará un importante papel. Una vez instalado en la corte, Crescenzi se encargó de contratar las obras que completaron el programa iconográfico del trascoro, las esculturas de San Pedro y San Pablo y el cuadro para el altar principal con *San Pablo ermitaño y San Antonio Abad*. Martínez Sanz elogiaba la hechura de ambas obras

⁵²⁹ Vid. MATESANZ, José (2001), *op. cit.*, pp. 166-170; MARÍN TOVAR, Cristóbal (2004), *op. cit.*, p. 506 y ss. y LOSADA VAREA, M^a. Celestina, (2007), *op. cit.*, pp. 212-217. Esta información aparece en las Condiciones para la nueva obra del trascoro, firmadas el 3 de junio de 1619 en AHCB, Reg. 80, f. 246v, citado por MARÍN TOVAR, Cristóbal (2004), *op. cit.*, pp. 506-507.

⁵³⁰ Por estas mejoras, en octubre de 1614, Lombardino exige que se revise el salario con él pactado en un principio, *vid.* AHCB, Reg. 76, f. 33r, citado en MATESANZ, José (2001), *op. cit.*, p. 165. Se ha sugerido que estas mejoras pudieron contribuir también al rechazo de la obra por parte de Zapata. Consideramos, sin embargo, que la decisión de mantener íntegro el pedestal en la nueva obra del trascoro es motivo suficiente para descartar esta hipótesis.

⁵³¹ Elementos subrayados por Urrea, Matesanz, Rivas Carmona y Losada, en sus estudios sobre esta obra, con una evidente filiación con el panteón escurialense, también presente en el empleo de elementos en bronce dorado.

pero solamente podía confirmar que habían sido ejecutadas en Madrid por “insignes artífices”, gracias al encargo del cardenal Zapata⁵³². A partir de la información sobre estos encargos que ofrecían las Actas Capitulares, donde se indica la intervención de Crescenzi, Martínez Sanz consideró que el italiano era ese insigne pintor del que hablaba Zapata, favoreciendo la improbable atribución a Crescenzi del lienzo, como veremos.

Martín González pudo localizar en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid los documentos relativos al concierto entre el escultor Antonio de Riera y Crescenzi, que se realizó ante el escribano Gabriel Fernández de Cueto el 2 de septiembre de 1623 para ejecutar las dos esculturas de San Pedro y San Pablo⁵³³ (fig. 58). En el concierto se especifica que las esculturas y su peana serán realizadas en alabastro blanco, material confundido habitualmente con el mármol, procedente de las canteras de Alea (cercanas a Cogolludo, Guadalajara).

Crescenzi supervisó directamente la ejecución de las esculturas: “La qual dicha obra a de hacer a contento y satisfaccion de Su Señoria ilustrissima [el cardenal Zapata] y de Juan Bautista Crecencio, por precio de trescientos ducados, que se han de pagar en esta forma: la quarta parte luego de contado y la otra quarta parte en estando las piedras en esta corte y satisfecha su Ilustrissima y el dicho Juan Bautista Crecencio dellas y de los modelos que para las dichas figuras se han de hacer”. Crescenzi debe aprobar la calidad del alabastro y además los modelos previos para las esculturas, una práctica con la que estaba totalmente familiarizado por su trabajo en Roma. Como fiador de Riera comparece el maestro de cantería Francisco de Mendizábal, que en esos momentos trabajaba bajo las órdenes de Crescenzi en las obras del panteón escurialense⁵³⁴. Que sepamos, hasta el momento no existe ningún contacto previo entre Crescenzi o Zapata con el escultor que comenzaba a impulsar su carrera en la corte madrileña⁵³⁵.

⁵³² MARTÍNEZ SANZ, Manuel (1866), *op. cit.*, pp. 79-80: “Son de mérito las dos estatuas de mármol que representan a San Pedro y San Pablo; y es muy elogiado el lienzo del retablo del Altar, en que está retratada la visita que San Antonio hizo a San Pablo primer ermitaño. De los artífices de estas obras solo se sabe con certeza por carta del señor Zapata de 1623 que había encargado a “un grande artífice” las figuras de San Pedro y San Pablo para el trascoro, y que el lienzo para el Altar le pintaba un “insigne pintor”: todas estas obras se hicieron en Madrid”. Ponz había supuesto que estas estatuas “se traxeron de Italia”, *vid.* PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo duodécimo, segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Por la viuda de Ibarra, 1788, p. 43.

⁵³³ AHPM, Pº 3095, ff. 328-329v, citado en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “Dos esculturas de Antonio de Riera en la Catedral de Burgos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 53, 1987, pp. 360-363, con un resumen de las condiciones (pp. 360-362, n. 4).

⁵³⁴ *Vid. Infra*.

⁵³⁵ Podríamos suponer que Mendizábal ejerció como intermediario entre Crescenzi y Riera, ya que conocía al escultor desde su trabajo en el sepulcro de los marqueses de Santa Cruz para su palacio de El Viso (Ciudad Real), en 1613, *vid.* MARÍAS, Fernando, “Antonio de Riera en el Viso del Marqués”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 477-478. Acerca de Riera en Madrid, *vid.* URREA, Jesús, “El escultor Antonio de Riera” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL, 1975, pp. 668-672 y ESTELLA, Margarita, “Los Leoni y la escultura cortesana: Antón de Morales, Alonso Vallejo y Antonio de Riera”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, (actas de congreso, Madrid, 1994), vol. 1, Madrid, 1994, pp. 389-410.

En estos primeros contactos romanos entre Crescenzi y Zapata, podemos situar una interesante hipótesis apuntada por Pupillo en relación con la decoración de la capilla de San Gregorio en la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, siendo Zapata su titular entre el 5 de junio de 1606 y hasta 1616. La protección de esta iglesia solía recaer en cardenales españoles, que promovieron importantes intervenciones en la nave principal y en las capillas subterráneas⁵³⁶.

La capilla de San Gregorio, o de las Ánimas del Purgatorio, fue decorada al fresco por dos artistas relacionados con Crescenzi, Francesco Nappi y Girolamo Nanni, a quienes vimos trabajando para Crescenzi en las decoraciones del palacio vaticano⁵³⁷. Según Pupillo, este vínculo podría confirmar la intervención directa de Crescenzi en la elección de estos artistas, ejerciendo como consejero artístico de Zapata, siendo el prelado español responsable de su decoración. Sin embargo, no existen pruebas documentales capaces de ayudar a fechar la ejecución de estos frescos para determinar quien fue efectivamente su promotor. Por otra parte, su pésimo estado de conservación no permite analizarlos convenientemente, situando su ejecución a principios del siglo XVII⁵³⁸.

Aunque no se tienen muchos datos de la actividad del milanés Francesco Nappi (h. 1565-h. 1642), podemos rastrear un cierto contacto con los círculos españoles de la ciudad que pudo haber sido favorecido precisamente por su relación con Crescenzi y con el pintor Orazio Borgianni, artista protegido por el embajador español Francisco de Castro⁵³⁹.

⁵³⁶ Vid. BESOZZI, Raimondo, *La storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, in Roma per Generoso Salomoni alla Piazza di San Ignazio, 1750 y VARAGNOLI, Claudio, *S. Croce in Gerusalemme: la basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, Bonsignori Editore, Roma, 1995.

⁵³⁷ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 215 y ss. Baglione explicaba que Nappi “A S. Croce in Gerusalemme, giù nella Cappella privilegiata, incontro a quella di s. Elena, vi ha parte di quelle storie in fresco lavorate” p. 310 y las mismas palabras sobre la intervención de Nanni, en p. 386. También mencionado en TITI, Filippo (1674), *op. cit.*, pp. 249-250 “Per l'altra Porta si scende alla Cappella tutta dipinta a fresco da Francesco Nappi, e Girolamo Nanni Rom. e vi sono diversi Santi, & historie, che alludono all'anime del Purgatorio, con M.V. e la SS. Trinità nella Volta”. La intervención de Nappi y Nanni fue brevemente recogida en L'OCCASO, Francesco, “NAPPI, Francesco”, voz del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-nappi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-nappi_(Dizionario_Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

⁵³⁸ El abad Besozzi insistía en que fue la propia comunidad cisterciense quien realizó el encargo para completar la decoración de la capilla gregoriana, a raíz de una intervención en su altar del cardenal Francesco Barberini: “Li Monaci poi per rendere la medesima più abbellita, e divota, vi fecero da' Signori Nappi e Nani dipingere nella volta la Ss.ma Trinità con la B.ma Vergine, molti Santi Monaci, ed Angioli, ch'estruggono le Anime dal Purgatorio, e particolarmente S. Gregorio; come pure il fatto seguito a S. Bernaro, il quale celebrando all'Oratorio vicino al Monistero delle tre Fontane, vide nel tempo, che celebrava salire le Anime per una scala al Cielo”, vid. BESOZZI, Raimondo (1750), *op. cit.*, p. 65.

⁵³⁹ Sobre la actividad artística de Nappi, vid. BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 310-311 y especialmente L'OCCASO, Francesco (2012), *op. cit.* Nappi fue uno de los miembros de la *societas* estipulada con Borgianni y Gaspare Celio en 1612, vid. PUPILLO, Marco (1998), *op. cit.* Una de sus obras maestras, los frescos del claustro de Santa María sopra Minerva, fueron encargados por Andrea Fernández de Córdoba, ejecutados entre 1603 y 1607, vid. CALENNE, Luca, *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortino (oggi Artena): dalla bottega del Cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma, Gangemi, 2010, pp. 141-145. Además, entre 1624 y 1626, realizó la *Asunción de la Virgen* para la capilla Ferrer en la iglesia de Santa María in Monserrato, FERNÁNDEZ ALONSO, Justo, *S. Maria di Monserrato*, Roma, Marrietti, 1969, p. 28, citado en SPEZZAFFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 67, n. 90.

2. Crescenzi y el embajador D. Francisco de Castro. La capilla del Tesoro de San Gennaro (catedral de Nápoles).

A través del cardenal Zapata, Crescenzi pudo contactar con el entorno del embajador español Don Francisco de Castro⁵⁴⁰. Las relaciones entre Zapata y Castro quedan probadas con anterioridad a 1609, fecha en la que el cardenal ejerció como padrino del tercero de los hijos del embajador con quien mantuvo una fluida relación en Roma. Marco Gallo veía una buena prueba de la admiración y el respeto de Castro hacia Zapata en la elección del tema para el lienzo del altar mayor de la capilla funeraria del embajador, en la iglesia de los Mercedarios de Campo Vaccino, estableciendo la comparación entre Zapata y el mismísimo San Carlos Borromeo⁵⁴¹. Francisco de Castro demostró tener amplias inquietudes artísticas, al igual que su hermano el conde de Lemos, Don Pedro Fernández de Castro y Andrade, virrey de Nápoles entre 1610 y 1616. Junto con su secretario y agente Don Juan de Lezcano, Francisco de Castro fue uno de los protectores del pintor Orazio Borgianni, uno de los introductores en España de la estética del primer naturalismo barroco, como demostró hace décadas Pérez Sánchez⁵⁴².

La relación entre el embajador español y Crescenzi se produjo en el contexto de la decoración al fresco de la capilla del Tesoro di San Gennaro, en la catedral de Nápoles, tal como señaló Pupillo⁵⁴³. La ampliación de la capilla del Tesoro o capilla de San Gennaro comenzó a plantearse como agradecimiento a San Genaro por su intervención en la epidemia

⁵⁴⁰ Don Francisco Ruiz de Castro Andrade y Portugal, conde de Castro y Duque de Taurisano, fue el segundo hijo del VI conde de Lemos, sucediéndole en el virreinato de Nápoles entre 1601 y 1603, siendo nombrado entonces Lugarteniente y Capitán General de Nápoles. En 1600 contrae matrimonio con Doña Lucrezia Gattinara di Legnano, adquiriendo los títulos napolitanos de Castro y Taurisano. El 29 de abril de 1609, fue nombrado embajador español en Roma, cargo que desempeñó hasta 1615. En diciembre de 1615 fue nombrado virrey de estos territorios, hasta 1622. En este mismo año heredó el condado de Lemos, por muerte de su hermano, y se trasladará a España en 1623, siendo nombrado miembro del consejo de Estado y de Guerra en 1624. A pesar de su buena posición, en 1629 decidió ceder sus títulos y herencia a su hijo Francisco Fernández de Castro, para profesar como fraile benedictino en el monasterio de Sahagún, *vid.* FAVARÒ, Valentina, “Un hombre al servicio del Rey: Francisco de Lemos, conde de Castro (1601-1620)”, en *Saitabi*, 60-61, 2010-2011, pp. 189-202.

⁵⁴¹ Este lienzo, ejecutado por Orazio Borgianni entre 1610 y 1614, muestra a San Carlos Borromeo curando a los apesados de la ciudad de Milán. Según Gallo, se establece así un parangón entre Borromeo y Zapata, quien demostró una actitud ejemplar ante el azote de la peste en la ciudad de Pamplona durante su obispado en 1599. Zapata era además protector de la orden Mercedaria, *vid.* GALLO, Marco, *Orazio Borgianni, pittore Romano (1574-1616) e Francesco di Castro, conte di Castro*, Roma, UNI, 1997. Gallo ha fechado esta pintura entre 1613 y 1614, mientras que Gianni Papi la sitúa entre 1610 y 1613, *vid.* PAPI, Gianni, *Orazio Borgianni*, Soncino, 1993. Actualmente el lienzo se encuentra en el *Collegio dei Padri Mercedari* en Roma.

⁵⁴² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, CSIC, 1964.

⁵⁴³ Pupillo ha sido el primer historiador que ha relacionado a Crescenzi con las obras del Tesoro de San Gennaro, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 210 y ss.

de peste desatada en la ciudad hacia 1577⁵⁴⁴. La antigua capilla, pequeña y de difícil acceso, sería sustituida con una nueva y magnífica fábrica, cuya construcción se postergó hasta principios del siglo XVII. Para el buen gobierno y provisión de las obras, se creó una diputación, formada por doce “*eletti*” o “*deputati*”, escogidos entre los representantes municipales. En 1607 esta diputación convocó un concurso para elaborar las trazas de la nueva capilla, en el cual participaron varios arquitectos cuyos proyectos fueron remitidos a Roma para ser juzgados por una comisión de expertos. Finalmente se escogieron las trazas del padre teatino Francesco Grimaldi (también llamado Francesco Negro), arquitecto *consigliero* de los teatinos y que como tal había participado en la construcción de la iglesia romana de Sant’Andrea della Valle (en 1588 y 1608), y en algunas fábricas napolitanas como la iglesia de Sant’Andrea delle Dame o la Trinità delle Monache. Una vez decidido el proyecto definitivo, comenzaron las obras para la construcción de la nueva capilla de San Gennaro en junio de 1608, dirigidas por el arquitecto Cola di Franco entre 1609 y 1615. El proyecto de Grimaldi para la decoración de la capilla, preveía el revestimiento marmóreo de los muros laterales en combinación de columnas y esculturas de bronce, así como la decoración pictórica de los lunetos y pechinas de la cúpula. Elementos que se han relacionado con las capillas Sixtina y Paolina en Santa María Maggiore y que empezaban a extenderse en las construcciones romanas del primer decenio del siglo XVII.

A partir de 1612, las obras están lo suficientemente avanzadas para que los diputados empiezan a pensar en la decoración de la capilla. Como ya habían hecho con la elección de las trazas arquitectónicas, intentarán conseguir la venida de artistas romanos de reconocido prestigio para trabajar en la decoración. El 22 de septiembre de 1612, la *Deputazione* reunida en *Congregazione* decide escribir al conde de Castro para solicitar que envíe artistas apropiados ya que “*nella pittura, et nel Musaico p[rede]tto non si riceverano altre persone, che quelle che V[ostra] E[ccellenza] ci approbarà, et comandarà*”⁵⁴⁵. El 11 de octubre del mismo año, reciben la respuesta afirmativa de embajador español en Roma quien confirma que “*asi procurare tales pintores que hagan la obra con la perfeccion que conviene*”⁵⁴⁶. Castro

⁵⁴⁴ Acerca de la construcción de esta capilla *vid.* CATELLO, Elio y Corrado, *La cappella del Tesoro di San Gennaro*, Edizione de Banco di Napoli, Napoli, 1977; STRAZULLO, Franco, *La Cappella di San Genaro nel Duomo di Napoli: Documenti inediti*, Napoli, istituto Grafico Editoriale Italiano, 1994 e Ídem, *Il tesoro di San Gennaro*, Deputazione della real cappella del tesoro di S. Gennaro, Napoli, 1992. Para la decoración pictórica, PAGANO, Denise Maria, “Domenichino alla cappella di San Gennaro”, en STRINATI, Carlo (dir.), *Domenichino 1581-1641*, cat. exp. (Roma, 1996), Milano, Electa, 1996, pp. 349-367 y NAPPI, Eduardo, “La cappella del Tesoro e la Guglia di San Gennaro: nuovi documenti e nuove fonti”, en *Ricerche sul’600 napoletano*, 2001, pp. 91-99.

⁵⁴⁵ Las primeras noticias sobre esta correspondencia en GUALANDI, M., *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti, Serie V, Tipografia Sassi nelle Spaderie*, Bologna, 844, pp. 128-165. Los documentos originales en el *Archivio della Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, busta 66/2, registro 1595, ff. 13v y 14r, publicados en PUPILLO, Marco (1998), *op. cit.*, n. 16.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, n. 17.

apostarí por la pintura frente al mosaico en la decoración de la capilla, favoreciendo la directa participación de su protegido Borgianni.

La participación de Crescenzi aparece documentada el 26 de julio de 1613, cuando la *Deputazione* autoriza al banquero genovés Thomasso Pinelli para que Crescenzi pudiera cobrar, de sus agentes en la ciudad de Roma, hasta un máximo de cien escudos “*a nome di questa Dep[utatio]ne della Cappella di San Gen[na]ro p[e]r spenderli in serv[iti]o di detta Cappella, en N[ost]ro S[igno]re g[uar]di V[ostra] S[ignoria]*”⁵⁴⁷. Como vemos, Crescenzi aparece autorizado a distribuir hasta cien escudos al servicio de la dicha capilla. Lamentablemente, el documento nada especifica sobre la naturaleza de las gestiones que debe realizar, aunque es posible que tenga que ver con Castro y la contratación de pintores para la decoración, como ha sugerido Pupillo. Varios meses antes, el 5 de enero de 1613, Borgianni, Gaspare Celio y Francesco Nappi firman una “*stipula*” ante notario para trabajar conjuntamente en la “*cappella di S. Venantio detta del Thesoro della Catedrale di Napoli*”⁵⁴⁸. Crescenzi, que conocía bien a Celio y a Nappi, y posiblemente a Borgianni, pudo haber sido el nexo de unión entre estos artistas quienes habían formado una primera sociedad en 1612 para trabajar en la basílica de San Pedro⁵⁴⁹. Sin embargo, las tensiones entre Celio y Borgianni, cuyo punto culminante sería la concesión al Celio de un hábito de la orden de Cristo, prometido en un primer momento a Borgianni, desencadenaron el fin de la sociedad, provocando la paralización del proyecto napolitano⁵⁵⁰. De hecho, en 1616, coincidiendo con

⁵⁴⁷ Archivio della Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro, busta 66/2, registro 1595, f. 15v, citado y transcrito en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 210, n. 147: “*S[igno]r Thomaso Pinelli, V[ostra] S[ignoria] ne farà favore per ord[in]e in Roma a suoi corrispondenti che ogni volta che il S[igno]r Gio: Batta Crescenzo vorrà valersi sino alla som[m]a de scudi cento di moneta, se li faccia spe[n]dere che a V[ostra] S[ignoria] si pagheranno subito che verrà la rimessa, et nelle l[et]t[er]a di credito se dirà che si fanno pagare à nome di questa Dep[utatio]ne della Cappella di San Gen[na]ro p[er] spenderli in serv[iti]o di detta Cappella, en N[ost]ro S[igno]re g[uar]di V[ostra] S[ignoria]. A’ 26 de luglio 1613. li Dep[uta]ti della Cappella di San Gen[na]ro D[on] Cesare Pappacoda, Aniballe Spina, Claudio Rocchi, Iacobo Pinto, matteo Golino*”.

⁵⁴⁸ Como subraya Pupillo, existe una confusión por parte del notario a la hora de referirse a la capilla del Tesoro, que nunca se llamo de San Venancio sino de San Genaro, *vid.* PUPILLO, Marco (1998), *op. cit.*, documento 2: ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 15, vol. 56 (1613), ff. 94 r-v. Días después, Borgianni, Celio y Nappi se obligarán a trabajar conjuntamente en la decoración de la capilla de Santo Tomás, en Nápoles, a expensas de D. Tomasso D’Avalos, hijo de Francesco Ferdinando d’Avalos, IV marqués del Vasto, e Isabella Gonzaga. La capilla de Santo Tomás posiblemente se refiera a la pequeña iglesia de Santo Tomás de Aquino, fundada por Ferrante d’Avalos en 1587, y actualmente desaparecida, *ibidem*.

⁵⁴⁹ PUPILLO, Marco (1998), *op. cit.*

⁵⁵⁰ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 141-142. También LANFRANCONI, Matteo, “Osservazioni su una congiuntura iberica nelle *Vite* di Giovanni Baglione”, en COLOMER, José Luis (ed.), *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde ediciones, 2003, pp. 443-456.

la muerte de Borgianni, la *Deputazione* contactó directamente con el cavalier D'Arpino para encargarle la decoración de la capilla, esta vez, sin intermediarios⁵⁵¹.

3. Crescenzi y D. Juan de Tassis y Peralta

En estos años previos a la marcha de Crescenzi a Madrid se debe producir además el contacto con el controvertido Don Juan de Tassis y Peralta, II conde de Villamediana, residente en Nápoles precisamente en la corte del conde de Lemos⁵⁵². En mayo de 1613 tenemos constancia de que Crescenzi habría ejercido como consultor y agente artístico para Villamediana, quizá mientras trataba de adquirir algunos cuadros de Caravaggio de la colección de Mancini, como sabemos por la correspondencia mantenida entre Giulio y su hermano Deifebo⁵⁵³. Además en abril de 1614, aprovechando una breve estancia de Villamediana en Roma, Crescenzi ofreció un banquete en su honor: “*il s[igno]r Conte di Villamediana sabbato andò a baciare il piede a S[ua] B[eatitudi] [...] et Dom[eni]ca fu dal S[igno]r Gio. Batt[ist]a Crescenzi banchetatto, come avea lunedì dal Sig[no]r Duca Caetano insieme con il s[ignor] Amb[asciato]re di Spagna essondosi poi mercoledì partito per il suo viaggio verso la corte Catt[olic]ca andando anco in sua compagnia il figliolo del Pr[i]n[ci]pe d'Ascoli, havendo questo fatto compra di varie pitture di eccellente mano con altre cose simile, ma si crede che andava prima à Milano per riscoter' il credito che vi tiene il sig[nor] Duca di Sora in pagamento di quello che si gli deve per rispetto della S[igno]ra Zappata*”⁵⁵⁴.

La colección de obras de arte reunida por Villamediana en su periplo italiano, incluía varios cuadros atribuidos a Caravaggio que fueron descritos por Giovan Pietro Bellori. Entre otros, se localizaba un *David vencedor de Goliath*, identificado con el lienzo custodiado

⁵⁵¹ Vid. STRAZULLO, Franco (1992), *op. cit.* Aunque Cesari había acordado con la *Deputazione* la ejecución de los frescos, llegado el momento de comenzar los trabajos en 1618, y ante su no asistencia a la catedral como se había convenido, la *Deputazione* contactó con Guido Reni quien parece que efectivamente se traslada a la ciudad, pero no consigue comenzar la obra. Pudieron existir presiones por parte de los pintores locales, deseosos de hacerse con el jugoso encargo. Sea como fuere, tras la marcha de Reni, el napolitano Fabrizio Santafede, pintor miembro de la *Deputazione*, se encargará de la decoración en colaboración con Battistello Carracciolo y Bellisario Corenzio, aunque el resultado no debió satisfacer el gusto de los diputados. Finalmente, en 1630, Domenico Zampieri, el *Domenichino* firmará un contrato con la *Deputazione*, comenzando la decoración al año siguiente.

⁵⁵² Juan de Tassis y Peralta (1582-1622), hijo de Don Juan de Tassis Acuña (I conde de Villamediana) viajó a Italia en 1611 desde donde regresó en 1617/1615, *vid.* COTARELO, *El conde de Villamediana: estudio biográfico crítico*, Madrid, Visor, 2003.

⁵⁵³ Vid. MACCHERINI, “Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini”, en *Prospettiva*, 86, 1997, pp. 71-92, citado en BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 144.

⁵⁵⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Urb. Lat. 1082, c. 243r, citado por FUMAGALLI, Elena, “Precoci citazioni di opere di Caravaggio in alcuni documenti inediti”, en *Paragone*, 535-537, 1994, pp. 101-116. Pupillo retoma este contacto y también Bernstorff (de quien tomamos la cita del documento) *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 213 y BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 144.

actualmente en el museo del Prado [P65]⁵⁵⁵. Como han indicado Fumagalli y Bernstorff, Villamediana pudo haber adquirido el *Lamento de Aminta* atribuido a Bartolomeo Cavarozzi, pintor protegido de Crescenzi que sin duda tuvo que ver en su adquisición⁵⁵⁶ (fig. 21).

No tenemos más datos que permitan relacionar al conde de Villamediana con Crescenzi una vez que ambos se hayan instalado en la corte madrileña, lo cual no es de extrañar dada la delicada situación política de Villamediana (que vivió apartado de la corte hasta 1621), y la intensa actividad que Crescenzi desplegará en El Escorial con la construcción del panteón. Sin embargo, Crescenzi mantuvo el contacto con esta importante familia, tal y como demuestra la presencia de varios miembros de la familia Tassis como testigos en las pruebas para la concesión a Crescenzi del hábito de la orden de Santiago, en octubre de 1626.

⁵⁵⁵ Bellori describió la obra como una “*mezza figura di Davide*” lo cual no acaba de corresponderse con la obra del Prado, donde David aparece de cuerpo entero. Xavier de Salas lo identificó con el único Caravaggio que atesora el Prado, que Maurizio Marini suponía que llegó en el equipaje de Crescenzi, en 1617 (una hipótesis tan sugerente como carente de fundamento), de manera general remitimos a VALDOVINOS, José Manuel, “David vencedor de Goliath”, en *Enciclopedia del Museo Nacional de Prado*, (f.u.c., 19/9/2015).

⁵⁵⁶ Remitimos a BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 144, n. 109.

Capítulo V.

Al servicio del rey Felipe III

1. El viaje a España en el séquito de Zapata (1617)

Baglione afirmaba que Crescenzi había marchado a España en 1617, formando parte del séquito del cardenal D. Antonio Zapata⁵⁵⁷. Hasta hace pocos años eran muy escasas las noticias que conocíamos sobre los pormenores de este viaje, que tuvo como principal objetivo el traslado a Madrid de las reliquias de San Francisco de Borja. Esta iniciativa estuvo promovida principalmente por Don Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, en la operación para limpiar su imagen peligrosamente cuestionada por la nueva coyuntura política tejida a finales del reinado de Felipe III. El motivo del traslado se justificaba además con la construcción, también bajo protección de Lerma, de la primera Casa Profesa de los jesuitas en la capital de la monarquía, instalada de manera provisional en unas casas compradas por Lerma en el paseo del Prado⁵⁵⁸. Lerma aprovechó el retorno de Zapata para realizarle este encargo a través de los jesuitas en Roma. Por su parte, el cardenal Zapata encontró en este traslado la ocasión propicia para acelerar su regreso a la patria, algo que ya acariciaba desde 1616 como demuestra su correspondencia con el duque de Osuna⁵⁵⁹.

Debido al interés que despertó el traslado de las reliquias de Francisco de Borja sabíamos con exactitud que dichos restos fueron exhumados de la iglesia romana del *Gesù* el 22 de abril de 1617 y que llegaron finalmente a Madrid el 18 de diciembre de 1617, cuando Zapata se encontraba efectivamente en la corte presidiendo la ceremonia de colocación de los restos del beato Francisco de Borja en su nueva sede⁵⁶⁰.

⁵⁵⁷ “*Andò il Signor Gio Battista nell’anno 1617 col Cardinal Zappata in Ispagna*”, en BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 365. La primera noticia del traslado era ofrecida por Giulio Mancini.

⁵⁵⁸ Sobre la intervención de Lerma y sus contactos con los padres jesuitas para poner en marcha esta fundación, *vid.* MARÍN BARRIGUETE, Fermín, “Los jesuitas y el culto mariano”, en *Tiempos modernos*, 9, 2003-2004, pp. 1-20, especialmente a partir de p. 6. Para la fundación de la Casa Profesa *vid.* AHPM, Pº 2662, ff. 44 y 559: “(30/1/1618) Fundación de la Casa profesa de la Compañía de Jesús por don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma”.

⁵⁵⁹ El 20 de septiembre 1616, Zapata renuncia a la congregación de la Inquisición Romana, trasladándose unos meses a Nápoles hospedado por el duque de Osuna, hasta enero de 1617. En el Archivo Histórico Nacional se conserva una *Carta del Duque de Osuna al de Uceda, recomendándole los deseos del Cardenal Zapata sobre su regreso a España. Nápoles, 17 de diciembre de 1616*, Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, Junta de los Jueces de Osuna, Sumaria, nº 61, leg. 1, citado por TORRE VILLAR, Martín de la (1928), *op. cit.*, p. 135.

⁵⁶⁰ Este traslado tuvo un eco muy notable en la vida madrileña, como demuestra la mención de GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, Madrid, 1623 (ed. facsímil, Valladolid, Maxtor, 2003) pp. 275-276 y LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 218-219. El relato también aparece contenido en NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Vida del santo padre y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja*, en Madrid, por María de Quiñones, 1644, p. 361, y ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1786), *op. cit.*, pp. 28-29.

Gracias a una estancia breve de investigación en la *Università degli Studi* de Florencia, realizada entre julio y octubre de 2010, pudimos estudiar con detenimiento los documentos custodiados en el Archivio di Stato di Firenze, especialmente el Fondo Mediceo, donde se localiza una copiosa correspondencia entre el cardenal Zapata y los gobernantes y embajadores toscanos, que subraya la excelente relación que mantenía el cardenal con el Gran Duca Cossimo II y su esposa María Magdalena de Austria (hija del Archiduque Carlos II de Austria)⁵⁶¹. A través de esta correspondencia, podemos confirmar con mayor precisión las distintas etapas del viaje y el itinerario hasta Madrid. Aunque no existe una relación detallada del séquito que acompañaba a Zapata, el testimonio de Baglione resulta suficiente para confirmar la presencia de Crescenzi y la del pintor Bartolomeo Cavarozzi. Posiblemente viajó también el milanés Juan María Forno que trabajará también para Crescenzi en Madrid, como estudiaremos⁵⁶².

El 5 de mayo de 1617, el cardenal Zapata abandona Roma camino del puerto de Livorno para emprender la primera etapa de su largo retorno a España. El 19 de mayo se encuentra ya en el puerto, donde zarpó rumbo a Génova a finales del dicho mes⁵⁶³. Uno de los aspectos más interesantes que nos revelan los datos ofrecidos por esta correspondencia, es el extenso periodo que Zapata permaneció en Génova, esperando la salida de las galeras rumbo a Barcelona. El cardenal y su séquito debieron aguardar la salida unos cuatro meses, entre mayo y agosto de 1617. Bernstorff ha sugerido que la estancia de Crescenzi y Cavarozzi en la ciudad de Génova pudiera relacionarse con la presencia en el inventario de Giovan Carlo Doria de varios cuadros de Cavarozzi, ejerciendo Crescenzi como marchante de su joven protegido, una actividad ya desempeñada en Roma para comitentes como el duque Ferdinando Gonzaga o el cardenal Borromeo⁵⁶⁴.

Por la correspondencia del embajador florentino en España, sabemos que Zapata llegó a Madrid a primeros de septiembre de 1617 aunque no hará su entrada solemne hasta el 20 de septiembre: “*tre di sono giunse qui il sig[nor]r Card[inale] Zappata et io l’andai subito a*

⁵⁶¹ Agradecemos a la Dra. Bernstorff su generosa indicación para la consulta específica de estos fondos en relación con Zapata. Esta documentación, inédita hasta la fecha, ha sido recientemente publicada por BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, pp. 36-37. Ofreceremos aquí nuestra propia transcripción.

⁵⁶² La última referencia documental que confirma la presencia en Roma de Crescenzi es su asistencia a la comisión “*ad fabricam capitolinam*”, el 6 de marzo de 1617, ASC, *Camera Capitolina, Credenzzone I*, vol. 32, f. 147, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, n. 133.

⁵⁶³ Archivio Stato di Firenze (en adelante ASF), Fondo Mediceo del Principato (en adelante FMP), filza 4948, f. 540: “(19/5/1617) [Zapata está en el puerto de Livorno donde llegó] *con due galere del Papa che andavano a Genova [...] Particolarm[en]te salì sopra la galera destinata per il Sig[no]re Duca di Lerma et [considerò] ogni cosa minutamente*”. A finales del mes de mayo debió llegar a Génova, disponiendo en junio todo lo necesario para zarpar. La salida se retrasó hasta el 29 de agosto de dicho año, *vid.* ASF, AMP, filza 4945, f. 672 y BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 37, n. 146.

⁵⁶⁴ Como indica Bernstorff, se trata de una versión del *Lamento di Aminta* y una *Sagrada Familia*, *vid.* BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 36, n. 142 y pp. 145-147. Sobre Doria, *vid.* FARINA, Viviana (2002), *op. cit.*

*visitare, e lo trovai tanto affezionato al servizio di cotesta Sere[nissi]ma Casa, e si ricordevole di tutte le cortesie chevi ha ricevuto [...]”*⁵⁶⁵.

Sin embargo, todavía faltan varios meses para que Crescenzi se presente ante el monarca, al menos de manera oficial, como estudiaremos. Debemos dar entonces crédito al relato de Baglione y suponer que entre diciembre y agosto de 1618, Crescenzi y Cavarozzi se alojarían en la corte madrileña por cuenta de Zapata, que alquiló un inmueble por su propia cuenta, mientras preparaban convenientemente la presentación de Crescenzi ante el monarca Felipe III.

Una de las principales incógnitas que todavía hoy se ciernen sobre la biografía de Crescenzi, es la razón última por la cual decidió trasladarse a tierras españolas. El análisis de sus últimos años de actividad en Roma arroja un panorama con escasas perspectivas, donde el traslado a la corte española suponía una importante vía para mejorar sus ambiciones profesionales. Algunos historiadores, siguiendo las noticias de los embajadores venecianos que recogió Haskell, han supuesto que la presencia en Madrid de Crescenzi pudo relacionarse con las aspiraciones de su hermano, el cardenal Pietro Paolo, de convertirse en futuro Papa. Efectivamente Haskell, al analizar la participación de Crescenzi en relación con la decoración del palacio del Buen Retiro, informó sobre las noticias vertidas por los embajadores en Roma de la República Veneciana, publicadas en el siglo XIX. Al describir al cardenal Crescenzi explican: “*Sarà in età di 54 anni, è di ottima mente, sta volentieri alla sua Chiesa d’Orvieto. La sua casa è in stretta fortuna e con qualche debito. Tiene un suo fratello in Spagna con nome di servire per architetto; ma alcuni vogliono che questo sia pretesto, e che l’architettura sia il negoziar il suo Pontificato*”⁵⁶⁶.

La correspondencia medicea y la documentación española nos han permitido otorgar credibilidad a estas pretensiones del cardenal Pietro Paolo, que seguramente vería en su hermano Crescenzi al mejor agente para defender sus intereses en la corte española. Los embajadores florentinos en Madrid, al constatar la presencia de Crescenzi el 8 de agosto de 1618, nos informan sobre su pretensión de obtener una pensión para su hermano el cardenal: “*Si trova quì un fratello del S.r Card. Crescenzio à pretendere pensioni per S[ua] S[igno]r[ia] Ill[ustrissi]ma et un’habito per se [...]”*⁵⁶⁷. Esta pensión será finalmente concedida, como de nuevo constatan los florentinos en marzo de 1623: “*Il Duca di Pastrana*

⁵⁶⁵ ASF, AMP, filza 4945, f. 692 (10/09/1617).

⁵⁶⁶ BAROZZI, N., y BERCHET, G. (1877), *op. cit.*, p. 242. Los embajadores ofrecen un perfil del cardenal nada alentador: “*Crescenzio, romano, trascorse l’età più fresca nelli studij legali et nelle controversie camerali, ridotto dipoi per non essere provveduto a suo modo alla residenza di un mediocre vescovado, non ha avuto agio di approfittarsi molto nella materia di Stato [...]”*, *ibidem*, p. 167. Vid. HASKELL, Francis (1963), *op. cit.*, p. 173.

⁵⁶⁷ ASF, AMP, filza 4945, f. 1123 (8/8/1618). La carta no está firmada y por ello podría haber sido escrita por el secretario del embajador Francesco Monanni, o por el propio embajador, el conde Orso d’Elci, vid. BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 37 e *Infra*.

si dice cha partirà fra tre o quattro giorni [...] Il detto Duca porta mille scudi per uno di pensione che prontam.t sarà situata agl'infrascritti sette cardinalo, Borghese, Crescenzi, Vbaldino, Cennino, Scaglia, Gherardi et Pio"⁵⁶⁸.

No terminan aquí los favores concedidos por intermediación de Crescenzi a su familia en Roma. En septiembre de 1633, el cardenal Pietro Paolo solicita a través del Gran Duca Ferdinando II, su intervención ante Felipe IV para la concesión de “*una pensione sopra la Chiesa di Catania, vacante per morte di Mons. Massimi*” bien para sí mismo o para alguno de los hijos de Crescenzi, Marcello, Paolo o Filippo⁵⁶⁹. El secretario del Gran Duca, Andrea Cioli, transmite dichas órdenes al embajador florentino en Madrid, Francesco di Giovanni de Medici, *Commendatore di Sorano*, indicando que debe a su vez involucrar a Crescenzi “*per portare il negozio con quel magg[i]o re ardore che sia possibile*”⁵⁷⁰. Pocos meses más tarde, en noviembre de 1633, Sorano informa que intentará gestionar esta petición con Crescenzi “*al quale, per dilligenze che io habbia fatto, non ho potuto sino ad hora parlare, mediante le sue grandissime et continue occupazioni intorno alla perfezione della Casa del Buon Ritiro*”⁵⁷¹. Los trabajos en la fábrica del palacio del Buen Retiro impiden a Crescenzi atender la petición del embajador, tal y como éste informa con puntualidad en diciembre de este año⁵⁷².

⁵⁶⁸ ASF, AMP, filza 4952, s.f. (21/3/1623).

⁵⁶⁹ ASF, AMP, filza 4959, s.f.: “(24/12/1633) *Ho avuto finalm.te commodità di parlare col s.r marchese Crescentio, et li ho detto che il GranDuca nro. Sig.re m'haveva comandato che Io facessi ogni offerto in suo nome, et con il Re, et con il s.r Conte Duca, perche fusse conferita una pensione sopra il Vescovado di Catanea al s.r Card.le suo fratello, o al s.r Abbate Marcello o al S.r Paolo o al S.r Filippo suoi figliuoli*”.

⁵⁷⁰ ASF, AMP, filza 4962, “(22/9/1633) *L'ordinario di Genova per Roma non mi ha portato in q[ues]ta s[ettima]na l[ette]re. Di v[ost]ra S[ignoria] Ill[ustrissi]ma. Non devo però dirle, se n' che S[ua] A[ltezza] comanda che v[ost]ra S[ignoria] Ill[ustrissi]ma a nome di S[ua] A[ltezza] faccia officio con S[ua] M[ae]sta supplicandola a far mercede all'Em[inentissi]mo S[igno]r Card[ina]le Crescenzi o al S[igno]r Abbat[e] Marcello o vero al S[igno]r Paolo o al S[igno]r Filippo nipote de S[ua] Em[inen]za, di una pensione sopra la Chiesa di Catania vacante per morte di Mons[ignor] Massimi, e per portare il negozio con quel magg[i]o re ardore che sia possibile concerterà v[ost]ra S[ignoria] Ill[ustrissi]ma il modo et il tempo d'incammarlo col S[igno]r Gio[vanni] B[attist]a Crescenzi che serve costa a S[ua] M[ae]sta e per quanto si sente e ben vediese dalla M[ae]sta Sua alla quale in favore di q[ues]ti S[is]no[ri] scriveranno al S[igno]r Card[ina]le Borgia et Castel Rodrigo onde v[ost]ra S[ignoria] Ill[ustrissi]ma haverà campo di poter sperarne tanto più la grazia. Lo potrà anche parlarne col S[igno]r Conte Duca, e q[ue]l che bisogna perche veram[en]te S[ua] A[ltezza] haverebbe gusto ch'il S[igno]r Card[ina]le Crescenzi avesse q[ue]sta consolazione*”. La noticia fue referida parcialmente en *The Medici Archive Project* (<http://www.medici.org>) y también citada en BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 38, n. 156. No hemos podido localizar la petición original del cardenal Crescenzi al Gran Duca en el volumen correspondiente a la correspondencia de 1633, donde la única carta emitida por el cardenal desde Orvieto es una felicitación navideña fechada el 13 de diciembre de 1633. Puede que este volumen se conserve incompleto, ya que no existen más misivas hasta el 23 de julio de dicho año, *vid.* ASF, AMP, filza 3812.

⁵⁷¹ ASF, AMP, filza 4959, f. 1039, “(29/9/1633) “*Per il S[igno]r Card[ina]le Crescenzi o S[igno]r Abbatte Marcello o S[igno]r Paolo o S[igno]r Filippo nipoti di S[ua] Em[inen]za farò tutto quello che mi comanda S[ua] A[ltezza] doppo che havrò concertato il modo di incamminare questa pretensione col S[igno]r March[ese] Gio[vanni] B[attist]a Crescenzi, al quale per diligenze che Io habbia fatto non ho potuto sino ad hora parlare mediante le sue grand[issi]me et continue occupazioni intorno alla perfezione della Casa del Buon Ritiro; ma spero, che habbia da seguir fra poco: havendomi egli mandato a dire, che Io no vadia a casa sua perche non lo troverei, ma che piglierà tempo di venir da me quanto prima. Com[medato]re Sorano [firma]*”.

⁵⁷² ASF, AMP, filza 4959, f. 1050: “*Il S[igno]r Marchese Gio: Batta Crescenzi non è venuto per ancora da me*”.

Finalmente, el 24 de diciembre, en embajador escribe al Secretario del Gran Duca para informarle de que ha conseguido entrevistarse con Crescenzi. El marqués de la Torre parece sorprendido con las pretensiones de su hermano que afirma desconocer (no sabemos si por alguna estrategia de carácter diplomático): “[Crescenzi] *M’ha risposto che rende humiliss[im]e grazie a S[ua] A[ltezza] della benigniss[im]a protezione che tiene della sua casa; che per non haver il S[igno]r Card[ina]le scritto cosa alcuna in questo proposito, stimava bene indugiar un poco a supplicarne S[ua] M[ae]sta che sarebbe a suo tempo venuto a trovarmi, et che insieme havremmo concertato del modo che si potesse tenere per entrare et uscir con frutto di questa negotiatione*”⁵⁷³.

La conversación que a continuación mantienen Crescenzi y el embajador, en parte cifrada, tiene un argumento interesante: la posible candidatura del cardenal Pietro Paolo al solio pontificio auspiciada por Felipe IV, que Olivares había prometido a Crescenzi en varias ocasiones: “*Che il Conte Duca, credeva egli [Crescenzi], per serrargli la bocca et dargli parole come a tutti gli altri, gli diceva spesso che il S[igno]r Card[ina]le avesse pazienza et [¿non?] s’obbligasse con pensionij, perche il Re lo voleva far Papa et che il medesimo Re pochi giorni avanti secondo che gli haveva riferito L’Almirante di Castiglia haveva confermato l’istesso*”⁵⁷⁴. Interesante confirmación de las esperanzas que la familia Crescenzi tenía en el monarca español, aunque como sospechaba Crescenzi, solamente fueran promesas “*per serrargli la bocca et dargli parole come a tutti gli altri*”, evitando así las peticiones económicas⁵⁷⁵.

Otro hipótesis para suponer el traslado de Crescenzi a España, tiene que ver con el comienzo de las obras de reconstrucción del panteón escurialense, la primera de las fábricas en las que Crescenzi jugó un papel protagonista al servicio de Felipe III. Posiblemente el cardenal Zapata, en contacto directo con el monarca, pudiera conocer su deseo de finalizar esta fábrica como había manifestado desde 1616⁵⁷⁶. Seguramente Zapata, buen conocedor de las habilidades de Crescenzi, supo mostrarle las ventajas de su traslado a España en una ocasión tan conveniente, pudiendo insinuarle la posibilidad de obtener un puesto de

⁵⁷³ ASM, AMP, filza 4959 (24/12/1633).

⁵⁷⁴ ASM, AMP, filza 4959 (24/12/1633).

⁵⁷⁵ El asunto se da por zanjado en febrero de 1634, cuando el secretario Bali Cioli escribe a Sorano: “*Di quel che V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma scrive in proposito del S[igno]r March[ese] Crescentio io darò conto al S[igno]r Card[ina]le suo fratello, accio vegga, che V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma non lascia di serv[it]lo conforme all’ordine che ne tiene da’ S[ua] A[ltezza]*”, en ASF, AMP, filza 4962, *Mandati per la Spagna* (13/2/1633).

⁵⁷⁶ El 3 septiembre de 1616, el prior del monasterio escribió al secretario Tomás de Angulo para informarle de las disposiciones manifestadas por el monarca en su visita al monasterio, indicando: “*asimismo es gusto de su Mag[esta]d que se acabe el panteon a donde ande estar sepultados los cuerpos rreales en la forma en que su Mag[esta]d lo tiene dispuesto*”, vid. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Casas y Sitios Reales (en adelante CySR), legajo 302:3, f. 254.

responsabilidad en las fábricas reales del monarca, semejante a la *Soprintendenza* para Paolo V⁵⁷⁷.

Poco después de su presentación en la corte, con el obsequio del lienzo para Felipe III, el Monarca le encargó la supervisión de los modelos ejecutados para la obra del panteón, ejecutando además un nuevo y definitivo modelo, como estudiaremos. Podría parecer una decisión precipitada, de no ser por la información privilegiada que Zapata habría ofrecido al Rey sobre la trayectoria del italiano, insistiendo en la nobleza de su linaje, su parentesco con el cardenal Pietro Paolo y su buen criterio en materia artística, que además ponía en práctica con soltura siendo un “*cavaliere molto intelligente di disegno ed architettura*”, según el testimonio de los embajadores florentinos⁵⁷⁸.

2. El modelo para la portada del Alcázar

La entrada de Crescenzi en la corte, narrada por Baglione y los embajadores florentinos, nos indica cómo el italiano cumplió las expectativas del rey que le situó de manera casi contemporánea en las dos construcciones más importantes que se estaban llevando a cabo: la fachada del Alcázar de Madrid y el panteón escorialense. Aunque su intervención en la reactivación de las obras del panteón fue cronológicamente algo anterior, hemos preferido analizar en primer lugar la participación de Crescenzi en las obras de la fachada del Alcázar, para dedicar al panteón la segunda parte de esta tesis doctoral.

En 1991 Fernando Marías localizó en el Archivo de Protocolos de Madrid, una orden de pago a Crescenzi de 200 ducados por un modelo para “la portada principal de palacio [...] y comenzarlo con la diligencia que su Magestad le había mandado”. Dicho pago quedaba registrado por el escribano real Pedro Martínez, el 27 de febrero de 1619⁵⁷⁹. Esta noticia introducía un elemento hasta ese momento inédito en la compleja historiografía de la fachada del Alcázar madrileño: la intervención en las obras del Alcázar, arquitectura emblemática de la Monarquía, del superintendente de las obras del panteón escorialense, Giovanni Battista Crescenzi. Blanco Mozo completó esta valiosa información confirmando la existencia de las libranzas de pago en el Archivo de la Villa, redactadas por el contador Cristóbal de Medina.

⁵⁷⁷ Esta es una de las hipótesis más aceptadas por la historiografía para el traslado de Crescenzi, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.* p. 214 o BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 38.

⁵⁷⁸ Crescenzi debía estar en Madrid desde los últimos meses de 1617 y las obras del Panteón del Escorial comienzan el año siguiente, como veremos a continuación.

⁵⁷⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), Pº 3311, f. 349 (27/II/1619), *vid.* MARÍAS, Fernando (1991), *op. cit.*, p. 83, n. 6.

En total, se pagaban a Crescenzi 2.682 reales en dos pagos del 22 de febrero y del 11 de abril de 1619, por el “modelo que hizo para la portada principal del dicho q[uar]to de palacio”⁵⁸⁰.

La nueva fachada del Alcázar madrileño inició su construcción a partir de 1608, al calor de las obras de ampliación costeadas por la Villa de Madrid para garantizar la presencia del monarca y su corte. Con trazas del Maestro Mayor de las Obras Reales, el arquitecto Francisco de Mora, se procedió a la construcción del nuevo Cuarto de la Reina en paralelo al destinado al monarca, modificando enteramente el exterior del edificio en su alzado meridional⁵⁸¹. Barbeito y Gérard coinciden en atribuir el primer proyecto de fachada a Francisco de Mora, una obra sencilla que propendría crear una réplica de la galería abierta del Cuarto de Rey rematada en una nueva torre con chapitel para cerrar la fachada. Sin embargo, a partir del nombramiento de su sobrino Juan Gómez de Mora como maestro mayor, en 1611, se introdujeron algunas modificaciones en este primitivo proyecto. Para Barbeito el “poco ambicioso” proyecto de Francisco de Mora, que “buscaba simplemente completar al exterior una fachada simétrica” a partir de la repetición de los elementos presentes en el cuarto del Rey, fue revitalizado con la nueva propuesta de su sobrino que sustituiría las columnas exentas por pilastras, capaces de soportar la elevación de un nuevo piso para acoger las dependencias de las damas de la Reina y el cerramiento del antiguo corredor abierto de la

⁵⁸⁰ Archivo de la Villa de Madrid (en adelante AV), Contaduría, 3-34-12, s/f.: “Mas se le recibieron en quenta al d[ic]ho X[ris]tobal de medina duscientos ducados que balen settenta y cinco mil maravedis por otros tantos que se libraron a Ju. an Bautista Crescencio para un modelo que hizo para la portada principal de palacio por libranza firmada de Don Francisco de Villacis corregidor desta villa de m[adri]d fecha en ella a veinte y dos de febrero del año pasado de 1619 tomada en razon por Pedro Martinez escribano mayor del ayuntamiento desta villa dada en virtud de un billete de Thomas de Angulo secrett[ari]o de la camara de su mag[esta]d ff[echa] en el d[ic]ho día 22 de febrero y mandada cumplir por su s[u] señoría Ill[ustrisi]ma el s[eño]r Arzobispo de Burgos presidente de Castilla = los quales d[ic]hos 200 ducados rescivio el d[ic]ho Juan Bautista Crescencio de que dio carta de pago en 27 del d[ic]ho mes de hebrero y año de 619 ante el d[ic]ho P[edr]o Martinez escribano mayor desta villa [...] mas se le recibieron en quenta al d[ic]ho X[ris]tobal de medina = cuatrocientos y ochenta y dos rreales que balen 16.388 m[a]r[a]v[edí]s que se libraron al d[ic]ho Juan Bautista Crezcencio a cumplimiento de 2.682 r[eale]s que monto el modelo que hizo p[ar]a la portada principal del dicho q[uar]to de palacio por libr[anz]a del d[ic]ho Don F[rancis]co de Villacis corregidor desta d[ic]ha v[ill]a ffecha en ella a 11 de abril del año pasado de 1619 tomada la razon del d[ic]ho Pedro Martinez en virtud de un villete de Tomas de Angulo secretario de camara de su mag[esta]d = hecho a diez del d[ic]ho mes y año = los quales d[ic]hos 482 [reales] rescivio el mismo Juan Bautista Crescencio de que dio carta de pago en 13 de abril del d[ic]ho año de 619 ante el d[ic]ho P[edr]o Martinez”, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 163, n. 67.

⁵⁸¹ Acerca de la construcción de la fachada del Alcázar, remitimos especialmente a los estudios de Gérard y Barbeito, *vid.* GÉRARD, Veronique, “La fachada del Alcazar de Madrid (1608-1630), en *Cuadernos de investigacion histórica*, 2, 1978, pp. 237-257 y BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, COAM, 1992, pp. 87-107. Recientemente, BLANCO MOZO, Juan Luis, “Imagen y representación del Alcázar de Madrid. De Juan Gómez de Mora a Giovanni Battista Crescenzi”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIII, 2013, pp. 177-200, donde analiza la construcción de la fachada a partir de las fuentes gráficas para su conocimiento, en relación con los proyectos de Mora y Crescenzi principalmente.

galería del Monarca (en correspondencia con el nuevo proyecto)⁵⁸². Las dos torres Trastámara quedarían integradas en la fachada, siendo cubiertas con nuevos chapiteles y conformando una característica fachada a partir de cuatro torres⁵⁸³. Estas modificaciones fueron aprobadas en una Junta celebrada el 16 de marzo de 1612 en casa del superintendente de la Obra, Don Álvaro de Benavides, en presencia de Juan Gómez de Mora, Pedro de Lizargárate y fray Alberto de la Madre de Dios⁵⁸⁴. Las obras fueron adjudicadas al equipo formado por los maestros de obras Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez, que ya habían trabajado en el Alcázar desde los tiempos de Francisco de Mora⁵⁸⁵.

En principio, la fachada planteada por Gómez de Mora mantenía destacadas las dos torres Trastámara (torre vieja del rey o del Sumiller y torre vieja de la reina o del Bastimento), provocando el retranqueamiento del muro en la zona de la entrada, la parte sin duda más representativa de todo el conjunto, que continuaría siendo presidido por la fachada diseñada por Covarrubias y Luis de Vega. Para Barbeito de nuevo el Maestro Mayor introdujo un segundo cambio en las trazas, esta vez mucho más significativo: la construcción de una fachada pantalla, levantando un lienzo de muro que unificara visualmente el antiguo Cuarto del Rey y el nuevo Cuarto de la Reina, integrando las antiguas torres y configurando en el interior, un amplio salón de representación (el Salón Nuevo) y un magnífico zaguán para el paso de carruajes⁵⁸⁶. Precisamente esta decisiva alteración de las trazas de la obra por parte de Gómez de Mora en fecha imprecisa, sumado a otra serie de irregularidades en su gestión y administración de la construcción, provocaron un dilatado pleito que alcanzó su punto álgido en 1628⁵⁸⁷.

⁵⁸² Vemos cómo todavía en febrero de 1611, el Cuarto del Rey sigue marcando la pauta para la configuración de la fachada: el 9 de febrero de 1611 se remata el concierto con Miguel Hernández y Domingo Sierra para realizar “todos los balcones que sean necess[ari]os para la galeria y torre nueva de la reyna [...] según y de la forma que estan hechos en la otra gal[eri]a y torre nueva del q[uar]to de rey”, AV, ASA, 4-334-6 (citado en GÉRARD, Veronique (1978), *op. cit.*, p. 244). Barbeito ilustra la imagen del juego de volúmenes entre las cuatro torres de la nueva fachada citando la vista del Alcázar diseñado en el llamado plano de Witt, aunque ciertamente esta imagen nunca llegó a materializarse, *vid.* BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, pp. 95-96.

⁵⁸³ GÉRARD, Veronique (1978), *op. cit.*, p. 244, n. 79 y BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 101.

⁵⁸⁴ AV, Secretaría, 1-160-37 citado en MARÍAS, Fernando (1991), *op. cit.*, p. 82.

⁵⁸⁵ BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 94, n. 56.

⁵⁸⁶ MARÍAS, Fernando (1991), *op. cit.*, pp. 82-83. La imagen proyectada por la fachada de Gómez de Mora, basada en las cuatro torres, se difundió en el plano de Mancelli-De Witt (1622) y particularmente en el plano de Alexis Hubert Jaillot conservado en la Biblioteca Nacional de París (París, 1660), *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2013), *op. cit.*, pp. 183-188.

⁵⁸⁷ Este proceso fue analizado en SIMÓN DÍAZ, José (1945), *op. cit.*, pp. 347-359. El memorial de Juan Gómez de Mora se conserva manuscrito en la sección Porcones de la Biblioteca Nacional de Madrid, leg. 853-1483-9, y fue publicado en TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, pp. 206-213 y BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, pp. 246-254. Una contextualización de las declaraciones de Gómez de Mora en relación con sus ideas arquitectónicas y la realidad constructiva de su tiempo en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 194-200. Asimismo, BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 128-132.

Según la documentación referida por Gérard y Barbeito, la decisión de modificar la fachada estaba tomada en julio de 1618, coincidiendo con el final de las labores de cimentación del nuevo pórtico y el comienzo de los primeros trabajos de cantería⁵⁸⁸. La lectura de los gastos y libranzas anotadas en los libros de cuentas de Cristóbal de Medina nos demuestran que, si bien la cimentación del pórtico podría haber finalizado en 1618, debió existir un cambio de planes que obligó a realizar nuevas tareas de cimentación, retrasando su construcción hasta la primavera de 1619. Los registros de Medina nos permiten seguir el proceso constructivo de la nueva obra. Diego de Gixon estuvo encargado de quitar la tierra de la zanja “que de nuevo se ha hecho para hacer el pórtico de la puerta principal de palacio”, entre el 25 de marzo y el 1 de junio de 1619⁵⁸⁹. Entre abril y mayo de 1619, se están construyendo los talleres para las obras del pórtico enfrente de la puerta principal del Alcázar⁵⁹⁰. Comienza entonces la cimentación del nuevo pórtico, con la piedra de pedernal que se traerá de Vallecas, Carabanchel e incluso del pasadizo del convento de la Encarnación⁵⁹¹. Se construyen las grúas y cabrillas necesarias para colocar las piedras y “los andamios que su mag[esta]d mando hacer en la puerta p[rinci]pal para sacar la puerta

⁵⁸⁸ AV, Secretaría, 4-334-6, citado en GÉRARD, Veronique (1978), *op. cit.*, p. 246, n. 97 y BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, pp. 100-101, n. 84.

⁵⁸⁹ AV, Contaduría, 3-34-12, s/f.: “Pago a Diego de Xijon por 28 dias que se ocupo con su persona moços y cabalgaduras en quitar la tierra y broca del taller de los cant[er]os que esta en la plaça de palacio donde se labra la cant[er]ia de la galeria del mediodia [...] y la de la çanja que de nuevo se ha hecho para hacer el pórtico de la puerta principal de palacio y llebarla al [...] trabajando desde 25 de m[ar]ço del año pasado de 619 hasta 1 de junio”.

Recibirá un nuevo pago por “quitar la tierra y broca de los talleres questan en la plaça de palacio donde se labra la cant[er]ia del d[ic]ho portico”, desde el 3 al 29 de junio de 1619. De nuevo en septiembre del mismo año, siendo pagado además por llevar “cal y arena”.

⁵⁹⁰ AV, Contaduría, 3-34-12, s/f. Pago a Guillen Navarro, aserrador, “por once dias que trabajo en aserrar madera para los talleres que de nuevo se [h]an echo en frente de la puerta p[rinci]pal de palacio para hazer el portico que su mag[esta]d mando, desde 15 de abril 619 a 4 de mayo (pagados el 5 de junio de 619 ante Juan de Obregon escribano)”. En junio de 1619 comienzan los pagos al vigilante Juan de Solís por “tener quenta con las puertas de los talleres questan en la plaça de palacio donde se labra la cant[er]ia para el portico que su mag[esta]d mando hazer en la puerta p[rinci]pal de palacio”. Unos talleres que debía vigilar, junto con aquellos para labrar la obra “de la galería y torre nueva”.

⁵⁹¹ AV, Contaduría, 3-34-12, s/f.: Pago a “los peones y chirriones que trabaxaron en traer la piedra desde el pasadiço de la encarnacion a la puerta p[rinci]pal de palacio para los cimientos que de nuevo se han hecho para el pórtico dela puerta p[rinci]pal de palacio y en poner bien los balcones de yerro porque no se moviessen entre la cal y passar la madera bieja desde el taller del marmo[l] a la municion, desde 3 de junio de 619 a 8 del [...]”

Pago a Juan de la Espada 156 r[eale]s, que los hubo de haver por sacar en sus carros 70 cargos de pedernal desde el pasadiço del conv[ent]o de la encarnacion hasta la plaça de palacio para los cimientos de la puerta p[ri]ncipal de palacio que su mag[esta]d mando hacer [tachado] le saque a la haz de la d[ic]ha obra de la galeria y torre nueva [...] por libranza de julio del año pasado 1619”.

Con respecto a la piedra de pedernal de Caramanchel, Vallecas y Vicálvaro: “Datta de la compra de piedra de pedernal y Caramanchel a diferentes personas”. Se le paga a diferentes vecinos de Vallecas por “rocas de piedra pedernal” desde 27 de mayo de 619 hasta 7 de junio; la libranza el 7 de junio, y el cobro ante Obregon, el 15 de junio. Vecinos de Vicálvaro trajeron piedra pedernal para los cimientos de la puerta de palacio entre el 1 y el 5 de junio de 1619.

p[rinci]pal a la haz de los quartos de la galeria de la princesa y del rey, cabrillas talleres y atajos de madera que se hicieron en ella [...] ⁵⁹².

En este contexto se inserta la existencia de dos modelos para la fachada del Alcázar de Madrid, señalados por Blanco Mozo ⁵⁹³. Las circunstancias que rodean su construcción, así como su descripción en las libranzas y la nómina de artistas que se encargan de su realización, tienen mucho que ver con los modelos encargados para el panteón escorialense realizados en Madrid durante el verano de 1618 ⁵⁹⁴. Al igual que los modelos construidos por Antonio de Herrera y Lorenzo de Salazar para el panteón, los dos modelos para la portada del Alcázar también se diferenciaban en el empleo de columnas y pilastras como soportes. El último pago a los maestros que realizan los modelos del panteón, realizado ante el escribano Francisco Gómez, se documenta el 17 de octubre de 1618, coincidiendo con las fechas de terminación de los modelos de la portada del Alcázar.

El 19 de octubre de 1618, Francisco Esteban, el pintor del modelo “de las pilastras” del panteón, recibió la cantidad de 1.400 reales por haber “pintado y dorado y acabado en toda perfección los dos modelos que su Magestad mando hacer de la fachada de la portada principal del Alcázar [...] el uno con colunas y el otro con pilastras y otros tres pedaços de diferentes maneras” ⁵⁹⁵. Al pintor Lorenzo de Viana, el único artista que no está involucrado en la ejecución de los modelos del panteón, le serán librados 82 reales “por dar de açul y oro los modelos del portijo de la puerta principal de palacio y dar de berde montaña una columna de madera para que su mag[esta]d viese el dicho modelo del carro para llebar las colunas para el

⁵⁹² AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.: “Libranza a Juan del Bosque, mercader del yerro por el plomo entregado para los andamios, por su ocupación desde 10 de mayo de 1619 a 14 de septiembre”. Desde el 9 al 28 de septiembre, Guillén Navarro se ocupará en aserrar madera para hacer andamios (hasta el mes de mayo se había ocupado en aserrar madera para los nuevos talleres). Por su parte, Juan del Bosque, mercader del yerro, cobará por el plomo que entregó para los andamios y “cabrillas talleres y atajos de madera [...] y emplomar los miembros p[rinci]pales de piedra berroqueña desde 10 de mayo de 1619 a 14 de sett[iembre] del”, se le libran ese mismo día, y los cobra ante Obregón, el 12 de octubre.

⁵⁹³ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 163.

⁵⁹⁴ *Vid. Infra.*

⁵⁹⁵ AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.: “A Fran[cis]co esteban pintor vezino desta villa de madrid mil y quatrocientos reales que valen quarenta y siete mil y seiscientos m[a]r[avedi]s que los hubo de haber pintar y dorar y acabar en toda perfeccion los dos modelos que su Mag[esta]d mando hazer de la fachada de la portada principal del Alcaçar que se saca fuera de los quartos el uno dellos con colunas y el otro con pilastras y otros tres pedazos de diferentes maneras = por libranza dada en 19 de octubre del año de 1618 firmada de Sebastian Hurtado veedor y cont[ad]or y Juan Gomez de Mora maestro mayor de la d[ic]ha obra = los quales d[ic]hos 47.600 m[a]r[a]v[edi]s recibio el mismo F[rancis]co esteban como parece por su carta de pago fecha en 5 de noviembre del d[ic]ho año signada y firmada de Nicolás Gomez, escribano”, publicado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 163, n. 67.

d[ic]ho portigo y dar de açul y oro a siete balcones que estan en los d[ic]hos modelos”⁵⁹⁶. Los escultores y ensambladores Antonio Herrera y Lorenzo de Salazar fueron los maestros encargados de la ejecución de ambos modelos, tal y como declararon al solicitar las plazas de escultor y maestro mayor de la catedral de Toledo⁵⁹⁷.

Como vemos, el equipo de operarios contratado por Felipe III para la ejecución de los dos modelos del panteón y de la portada es prácticamente el mismo (solo Julio César Semín es sustituido por Lorenzo de Viana, un pintor también habitual de las Obras Reales), realizando el trabajo de manera prácticamente contemporánea. Los modelos tanto de la portada como del panteón, se realizan bajo la estricta supervisión del secretario de Obras Reales, Tomás de Angulo, y las libranzas son aprobadas por los funcionarios al servicio del monarca y la Junta de Obras y Bosques: Sebastián Hurtado, Veedor y Contador, y Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor y responsable de las obras del Alcázar.

El 22 de febrero de 1619 se registra el primero de los dos pagos a Crescenzi por el modelo de la portada del Alcázar. En total, recibió 200 ducados y 482 reales por su trabajo, una cantidad nada despreciable en comparación con los 1.400 reales (unos 140 ducados) que había cobrado Francisco Esteban por la pintura de dos modelos y “tres piezas más”. Sin embargo, los cauces por los que discurre la ejecución y el cobro del modelo efectuado por Crescenzi son diferentes. El contador de la Villa, Cristóbal de Medina, indica que entrega el dinero “por libranza firmada de Don Francisco de Villacis corregidor desta villa [...] dada en virtud de un billete de Thomas de Angulo secrett[ari]o de la camara de su mag[esta]d ff[ech]a en el d[ic]ho día 22 de febrero y mandada cumplir por su s[u] s[eñori]a Ill[ustrisi]ma el s[eño]r Arzobispo de Burgos presidente de Castilla”⁵⁹⁸.

¿Podríamos relacionar los modelos pintados por Esteban y Viana en octubre de 1618, con aquel pagado a Crescenzi en abril de 1619? Crescenzi pudo ser el autor material de uno de los modelos ya ejecutados en octubre de 1618, coincidiendo con su entrada al servicio del monarca, efectiva desde el mes de agosto de 1618. Poco después de definir la configuración definitiva del panteón, a la vista de las capacidades y criterio de Crescenzi, Felipe III pudo

⁵⁹⁶ AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.: “A Lorenzo de Viana, dorador ochenta y dos reales que valen dos mil setecientos y ochenta y ocho m[ara]v[edi]s que los hubo de haber por dar de açul y oro los modelos del portigo de la puerta principal de palacio y dar de berde montaña una columna de madera para que su mag[esta]d viese el dicho modelo del carro para llebar las columnas para el dho portigo y dar de açul y oro a siete balcones que estan en los dhos modelos = por libranza dada en 27 de noviembre de d[ic]ho año firmada de los d[ic]hos veedor y maestro mayor de las dhas obras = los quales 2.788 m[ara]v[edi]s recibio Lorenzo de Viana como pareze por su carta de pago fecha en ocho de diziembre del d[ic]ho año signada y firmada de F[rancis]co Vazquez, escribano residente en esta corte”.

⁵⁹⁷ Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, en *Archivo Español de Arte*, vol. XXXI, nº 122, 1958, pp. 135-142 (pp. 127 y 129).

⁵⁹⁸ AV, Contaduría 3-34-12, s.f. Al margen el contador indica: “libramiento del correg[id]or en virtud de un papel de Thomas de Angulo y decreto del s[eño]r press[iden]te del q[uar]to y pago como acuse la p[arti]da en la p[arti]da sig[ui]en[te] esta como se le acavo de pagar [al margen] ojo, a saber a q[ui]e[n] se [h]a de cargar este modelo o que se hizo”.

encargarle nuevo proyecto para el pórtico y la fachada principal del Alcázar cuyo pago se retrasó varios meses (algo frecuente en la administración de las Obras Reales).

Puede existir otra posibilidad, el encargo a Crescenzi de un tercer modelo ejecutado después que aquellos primeros a base de columnas y pilastras que podrían responder a los proyectos de Juan Gómez de Mora⁵⁹⁹. La falta de concreción con respecto a la construcción material de la portada, a principios de 1619, pudo favorecer la decisión de Felipe III de solicitar a Crescenzi un nuevo proyecto para la fachada del Alcázar. En cualquier caso, Crescenzi ejecutó con agilidad su propuesta, pocos meses antes de su partida a Italia en busca de bronceistas para trabajar en el panteón, aprovechando sus idas y venidas a la corte madrileña para aprovisionarse de materiales para la fábrica escurialense.

Los responsables de las obras de la fachada fueron D. Fernando de Acebedo, Arzobispo de Burgos y Presidente del Consejo de Castilla, en calidad de superintendente, D. Francisco de Villacacís, corregidor de la Villa y los regidores Pedro Álvarez de Henao y Francisco Enríquez, comisarios de la dicha obra. Precisamente Villacís y el Arzobispo de Burgos habían firmado la libranza a Crescenzi por el modelo, junto con el secretario Tomás de Angulo. Barbeito observó las pocas simpatías que el Maestro Mayor Gómez de Mora despertaba en el secretario⁶⁰⁰. Lo constataremos en relación con la obra del panteón, donde Angulo y Crescenzi se alinean en perfecta sintonía. La ejecución del modelo del Alcázar fechas semejantes a la fábrica escurialense y con los mismos protagonistas, pueden indicar una misma estrategia para destacar las novedades aportadas por Crescenzi frente a los planteamientos más tradicionales de Gómez de Mora⁶⁰¹. Este es el contexto en el se produce el encargo a Crescenzi de un nuevo modelo para la portada del Alcázar. Un proyecto que

⁵⁹⁹ Aunque desconocemos cuál sería el aspecto de estos modelos, seguramente constituirían verdaderas obras de arte, ejecutados en gran tamaño y ricamente pintados y dorados. Felipe III ordenó su disposición en una pieza de la galería del Cierzo del Alcázar, desde donde fueron trasladados, en 1621, al “pasadizo”, construyéndose unos asientos de madera para su mejor visibilidad: “A Miguel Martinez carpintero 85 r[eale]s que los hubo de haber por mudar los modelos de la portada de palacio desde la pieza de la gal[er]ía del cierço del alcaçar desta villa y [h]azer unos asientos de madera en que se pussieron en el passadizo por m[anda]do de su mag[esta]d”, en AV, Contaduría, 3-34-12, s.f. (29/9/1621). Posiblemente uno de estos modelos, ¿quizá el de Crescenzi?, fuera descrito en los inventarios de 1636 como “Otro cajón de évano que tiene de largo dos pies poco más y de alto media vara con cinco cristales grandes, tres delante y dos a los testeros y dos pedaços y està hecho dentro de çera, carton y colores la delantera de este palacio de Madrid con las dos torres acabadas y el escudo de las armas de bronce y en el suelo de la plaça muchas figuras de hombre y coches y se demuestran los jardines a la parte del mediodia”, ubicado en la pieza alta de la librería, vid. MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 94 [704]. En 1621, el pintor Lorenzo de Salazar percibía ocho reales por “dorar un quadro que se hizo para la traça de la fachada del d[ic]ho alcaçar que de nuevo se hace”, vid. AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.: “Datta pagada de pintar y dorar los balcones, rejas antepechos de yerro y bolas de cobre y de madera quadros y otras cosas en la d[ic]ha obra del q[uar]to del alcaçar, 1621”.

⁶⁰⁰ BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 249.

⁶⁰¹ D. Fernando de Acebedo, Arzobispo de Burgos (1613-1629) y presidente del Consejo de Castilla entre 1616 y 1621, no era ajeno a la maestría como arquitecto de Crescenzi, ya que habría podido conocer de primera mano el desarrollo de las obras del trascoro de la catedral burgalesa, una obra para la cual Crescenzi envió unas primeras trazas desde Roma como hemos estudiado. Recordemos que también Acebedo fue un acérrimo detractor del duque de Lerma y de Don Rodrigo Calderón, vinculados también con la obra de Gómez de Mora.

podría acabar con las cuatro torres, incluidas en la primitiva idea de Gómez de Mora, apostando por la horizontalidad como rasgo distintivo de la fachada y destacando el eje simétrico con el pórtico de acceso y el balcón real⁶⁰². Un proyecto que afectó significativamente al exterior del pórtico central de acceso, configurando en piedra berroqueña una entrada de magnífica y solemne arquitectura, digna representación del poder de la monarquía católica.

Sin que podamos saber cuál sería el aspecto de estos modelos, y si finalmente el monarca aceptó las propuestas de Crescenzi para la configuración de la portada, comenzaron las obras de cantería del nuevo pórtico del Alcázar. En abril de 1619, se localizan los primeros pagos por la saca y desbaste de la piedra berroqueña. La obra se concertó con el equipo formado por los maestros de obras Miguel del Valle, Gaspar Ordoñez y Pedro Rodríguez Majano, quienes habían también contratado las obras del cuarto de la Reina⁶⁰³. El maestro cantero Sebastián Ruiz se encargó de enviar al Alcázar desde las canteras de Manzanares el Real o Valdemorillo las “columnas, jambas, dintel y otro género de piedra berroqueña”, contratando además en estos lugares las gentes necesarias para sacar la piedra de las canteras del Moral, entre agosto y octubre de 1619⁶⁰⁴. También se realizarán moldes para las “columnas, pilastras, basas y capiteles de piedra berroqueña que se labran para la puerta

⁶⁰² Esta imagen de la fachada proyectada por Crescenzi, fue supuesta por Barbeito al compararla con la maqueta del Alcázar que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, cuya ejecución atribuye al propio Crescenzi entre 1630 y 1646, *vid. Infra*.

⁶⁰³ Marías se hizo eco del inicio de las obras por parte de Valle, suponiendo que durarían hasta 1621, MARÍAS, Fernando (1991), *op. cit.*, pp. 83. AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.: “Datta de Piedra berroqueña, a Miguel del Valle y comp[añi]a (Gaspar Ordoñez y P[edr]o Rodriguez maxano), m[aestr]os de obras de lo que montare el sacar y desbaster y traer las pieças, machuelos, jambas y dinteles y otros generos de piedra berroqueña que es a su cargo para hazer el portico de la puerta p[rinci]pal que su mag[esta]d tiene mandado ejecutando la traça que para ello se les [h]a dado y se les [h]a de pagar el pie de la d[ic]ha piedra según y a los precios que con ellos esta concertado en la demas obra que esta por su q[uen]ta en el d[ic]ho alcazar= por libranza en m[adri]d en 19 de junio de 619, [firmada por el corregidor, Sebastián Hurtado y Gómez de Mora. Dio carta de pago Ordoñez ante Juan Obregon en 20 de junio de 619]. Se suceden distintas libranzas por este concepto, entre el 4 de abril y 27 de septiembre, especificándose en algunas que se trata de la obra de la galería del cuarto y torre nueva. En concreto, el 31 de octubre de 1619 se les pagará por “sacar desbaster y traer las piedras grandes de las colunas, jambas y dinteles y corniças de piedra berroqueña questa a su cargo para el pórtico que se hace en la puerta p[rinci]pal de palacio”.

⁶⁰⁴ AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.: “(6/11/1619) recivensele mas en q[uenta]ta al dho Xtobal de Medina 1.775 r[eale]s y 30 m[a]r[avedi]s que valen 6.380 m[a]r[avedi]s por tantos que se le libraron a Sevastian Ruiz que los hubo de haber los 955 r[eale]s y 30 m[a]r[avedi]s dellos por su salario de sesenta y cinco dias que se ocupo con su persona y cabalgadura en yr a la sierra a hazer traer las colunas jambas dintel y otros generos de piedra berroqueña para el portico que de nuevo se hace en el alcazar desta dha villa y en yr a los lugares del real de mançanares y baldemorillo a hazer requirimientos a los concejos de los d[ic]hos lugares y en yr a buscar sacadores y cant[er]os para que trabaxaran en la sierra en las canteras del moral desde do de agosto del año pasado de 1619 hasta 14 de octubre del di razon de 500 m[a]r[avedi]s al dia y 684 r[eale]s por los mismos que pago a Martin Ruiz cant[er]o de 57 dias que se ocupo en ayudar a cargar las d[ic]has colunas y dintel y en enseñar el camino por donde havian de yr desde 3 de agosto del dho año 619 hasta 4 de octubre del, a 12 r[eale]s al dia = y otro tanto que pago a los peones que le ayudaron a cargar la piedra = firmada por el veedor y maestro mayor, ante escribano Juan de Obregón.

principal de palacio que se saca a la haz de la galería de la princesa y del Rey”⁶⁰⁵ y se enviarán a las canteras “reglas y modelos de las piezas de piedra”⁶⁰⁶. Desde las canteras, como también ocurría en las obras del panteón escurialense, se traía la piedra desbastada y cortada, prácticamente lista para ser colocada en su lugar correspondiente, utilizando para ello fuertes carros en madera de álamo⁶⁰⁷.

En enero de 1620, la obra no había conseguido alcanzar el nivel del primer “cuarto de Palacio” aunque ya se había consumido los recursos ofrecidos por la Villa. Gómez de Mora y Sebastián Hurtado reclamarán ante las autoridades de la Villa nuevos fondos para proseguir con las obras⁶⁰⁸. Una vez conseguido el dinero, el equipo de maestros puede continuar su trabajo que se prologará hasta finales de 1620, aunque los pagos tardan varios meses en hacerse efectivos. Todavía en diciembre de 1620 se registra una libranza “por hacer el pórtico que de nuevo se hace y la galería del mediodía del rey y último suelo dellos” que será finalmente cobrada el 1 de abril de 1621⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ AV, Contaduría, 3-34-12, s.f. El pago es realizado a Onofre Gómez, quien suministra las tablas necesarias para hacer los dichos moldes, libranza del 11 de junio de 1619 y pago el 17 de julio ante Juan de Obregon.

⁶⁰⁶ AV, Contaduría, 3-34-12, s.f. Como indica el pago a Guete, la libranza del 3 de junio, y el pago del 6 de septiembre de 1619.

⁶⁰⁷ Estos carros fueron realizados por Manuel Rojo y Alonso de la Plaça: “El d[ic]ho Xtobal de Medina: Datta de m[a]r[avedi]s pagados de hazer a toda costa de madera los carros entre fuertes para traer las pieças grandes y machos de piedra berroquela para el portico de la puerta p[rinci]pal de palacio, año de 1619.

Pago a Manuel Rojo, carretero, 800 r[eale]s que tuvo a su cargo el hazer estos carros para traer las piedras grandes y machos de piedra berroqueña para el portico de la puerta p[rinci]pal de palacio como su mag[esta]d tiene mandado = por libranza de julio de 1619 (recibio ante Obregon, escribano en 8 de julio 619)

A Alonso de la plaça, carretero, le pago 600 r[eale]s por hazer el carro fuerte que es a su cargo para traer las columnas y dinteles de piedra berroqueña para el portico de la puerta p[rinci]pal del palacio del alcazar, por libranza dada en 6 de julio 619 (cobro a 8 de julio ante Juan de Obregon).

Alonso de la Plaça se le pagan 1.500 r[eale]s, que junto con los 600 se le acabaron de pagar los 2.100 r[eale]s que monto la obra que hiço conforme a las tasaciones. Los 1.900 por hazer a toda costa un carro de madera fuerte de quatro ruedas de alamo negro fresno y encina para traer las columnas y dinteles de piedra berroqueña para el portico [...] y 200 r[eale]s restantes por aderezar un carro entrefuerte y puso el recado necesario en el y por ir a la sierra a aderezar otros. = libranza de 15 de octubre de 1619 (pago 16 de octubre ante Juan de Xerez escribano)”, *vid.* AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.

⁶⁰⁸ AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.: “En madrid a 30 de henero de 1620 años su s[eñoria] Ill[ustrisi]ma el s[eño]r Arzobispo de Burgos presidente de Castilla y los ss[eñore]s don f[rancis]co de Villacis correxidor de la d[ic]ha villa, P[edr]o Alvarez de Henao y F[rancis]co Enrriquez rexidores della, comisarios de la obra de palacio abiendo bisto la relacion de Juan Gomez de Mora, m[aestro] mayor de las obras de su mag[esta]d y Sebastian Hurtado, veedor dellas, por la que pareçe que los 21.000 ducados que en birtud del aquerdo de 10 de mayo passado se tomaran anticipados con yntereses para hazer la portada p[rinci]pal de palacio se han acabado y la obra no lo esta y para ponerla igual del primer quarto seran necesarios hasta 4.000 ducados los cuales no hay al presente porque aunque cada mes valen las sisas y tierras 3.000 ducados, lo de las sisas deste mes no biene a ser pagadero hasta fin de m[ar]co y el balor de las tierras hasta el dia de n[uest]ra s[eño]ra deste año, y porque su mag[esta]d tiene particular gusto que la d[ic]ha portada se acave con toda priessa y se serbira de que en todo el mes de febrero se iguale la obra con la del primer q[uar]to de palacio y esto se pueda hazer con los d[ic]hos 4.000 ducados y para que se cumpla la real voluntad de su mag[esta]d [...] se acordo que Xtobal de medina busque luego quien socorra con los d[ic]hos ducados anticipandolos por quatro meses [...] obligandose Medina a la paga dellos [...] ante P[edr]o Martinez”.

⁶⁰⁹ AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.

Gérard suponía que en 1620 la obra de la fachada estaría concluida, debido a las noticias que nos informan sobre la ejecución del escudo con las Armas Reales. Sin embargo, es posible que la obra de cantería pueda continuar hasta finales de 1620 o 1621. El equipo de Valle y Ordóñez trabajará en la obra de cantería del “pórtico, y en la galería del mediodía del rey y último suelo dellos” desde junio de 1620 hasta febrero de 1621, como consta por las cuentas de Medina⁶¹⁰. A mediados de 1620, pudo comenzar el desmonte y traslado de algunas grúas y andamios y el desembarazo de los escombros acumulados en la plaza principal, cuyo solado también será nuevamente recolocado⁶¹¹.

Con respecto al escudo y su ejecución, la cuestión ha sido abordada recientemente por Blanco Mozo⁶¹². Alonso Carbonel, Juan de Porres y Juan de la Torre, escultores, denunciaron que el maestro mayor Juan Gómez de Mora había adjudicado directamente la obra del escudo al equipo formado por los escultores Antonio Herrera, Juan de la Torre y Antonio Riera, poco tiempo después de haber comenzado las obras del pórtico. Esta adjudicación se habría efectuado sin pregonar públicamente las condiciones de la misma, para que todos aquellos escultores interesados pudieran ofrecer sus posturas y precios. Ante las acusaciones de Carbonel y Porres, la Villa solicitará a Gómez de Mora que emita un informe, junto con el veedor Hurtado, y ordenan “hagan hacer el modelo y condiciones con que se ha de hacer esta obra y traigasse para que se pregone y notifiqueles no den esta obra a ning[un]a persona sin horden de la junta [del Cuarto de Palacio]”⁶¹³. Siguiendo la pista de este “pleito”, comprobamos cómo Antonio de Herrera y Juan de la Torre estaban trabajando en el escudo desde noviembre de 1620, aunque la obra había sido adjudicada por la Junta del Cuarto al escultor Juan de Porres. Sin embargo, la respuesta de los responsables de las Obras Reales es siempre evasiva: “esta obra no se ha empezado ni se empezará en año y medio” [25/11/1620].

Finalmente, y casi dos años después de que comenzaran las obras de la portada, Gómez de Mora y Sebastián Hurtado firman las condiciones para la escultura de las Armas

⁶¹⁰AV, Contaduría, 3-34-12, s.f.: *Datta* de los m[aestr]os de la obra, Miguel del Valle, Gaspar Ordoñez y Pedro Rodríguez Maxano por “hazer de manos la alva[n]ileria, mamp[osteria] y cant[eria] de la obra [...] Por hacer el portico que de nuevo se hace y la g[aleria] del mediodia del rey y ultimo suelo dellos”. Medina registra varias libranzas en diciembre de 1620, noviembre de 1620, 11 de julio de 1620, 2 de junio de 1620, 4 de enero de 1621 y 5 de junio de 1621, cobradas ante el escribano Pedro Martínez de Utiel el 1 de abril de 1621. Asimismo, otra libranza del 18 de febrero de 1621, cobrada el 19 de abril ante el mismo escribano.

⁶¹¹*Ibidem*, El 23 de abril de 1620, Francisco Delgado, empedrador, recibe 14.842 reales “los 9.308 r[elae]s dellos que monto el empedrado y calçada que [h]a hecho en la plaça de palacio y tierra que [h]a quitado y arena que [h]a hechado para allanar la d[ic]ha plaça como se le ordeno por los s[eño]res de la junta=y los 5.724 restantes por tantos en que estan tasadas las calçadas de empedrado que le estan mandadas hacer en la plaça de palacio demas de la d[ic]ha conforme a la tassacion hecha por Juan diaz y Juan de Aranda alarifes desta v[illa], que queda en poder de P[edr]o Martinez”. El 18 de febrero de 1621, Juan Muñoz, empedrador, recibirá 360 reales “por empedrar a toda costa en el çaguan nuevo de palacio desde la puerta p[rinci]pal [h]asta passar toda la puerta del taller que esta a la mano yzquierda de la entrada del d[ic]ho palacio y [h]ubo 33 tapias [...] por la medida y tasacion que hizo Herrera, aparejador”.

⁶¹² BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 97-99.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 97, n. 1.

Reales el 4 de noviembre de 1621 que serán pregonadas el 8 de noviembre⁶¹⁴. Las circunstancias para Alonso Carbonel, como concluye Blanco Mozo, eran ya diferentes y posiblemente prefirió no presentar ninguna postura, pero es interesante comprobar cómo los maestros que participan en el remate, a excepción de Porres, vuelven a ser los mismos que supuestamente habían sido contratados por Gómez de Mora para ejecutar la obra. De hecho, Antonio Riera declara que tenía hecho “un modelo de çera de una vara de alto [para el escudo] y más para las partes principales como son los leones y florones [...] todo del mismo tamaño que ha de tener en berroqueño”. En 12 de enero de 1621 se le adjudicará finalmente a Riera la empresa por 5.000 reales. Pocos meses antes, el escultor catalán había conseguido el contrato para ejecutar varias fuentes por cuenta de la Villa (aquella de la Puerta del Sol y del Salvador), y su prometedora carrera en la Villa pudo haberle puesto en contacto precisamente con Crescenzi, para quien trabajó en 1623 en relación con las esculturas del trascoro de la catedral de Burgos, como vimos.

a) El autor de la fachada: Juan Gómez de Mora o Crescenzi

Para intentar resolver este enigma contamos con las hipótesis formuladas a partir de la documentación y el memorial de Gómez de Mora defendiendo su intervención en el Alcázar, en el pleito interpuesto por los responsables de la Junta de Obras y Bosques. La fachada, al igual que el resto del edificio, fue pasto de las llamas en 1720 y existen muy pocas fuentes gráficas para conocer su aspecto real entre 1620 y 1630, como el mencionado plano Mancelli-De Witt (1622) o la conocida estampa incluida en los *Annales Ferdinandeï* de Franz Christoph Khevenhüller que reproduce la entrada en Madrid del príncipe de Gales (1623)⁶¹⁵ (fig. 60). Una imagen bastante ajustada a la realidad constructiva, donde advertimos cómo la configuración del pórtico central flanqueado por las dos torres aparece claramente definida. Blanco Mozo subrayaba su filiación con la fachada del monasterio escurialense, una imagen sobradamente conocida por Gómez de Mora y por el propio Crescenzi, quien tuvo ocasión de admirarla desde su llegada al monasterio en 1618. En realidad, del mismo modo que la fachada de la Cárcel de Corte, la fachada del Alcázar exterioriza la arquitectura de un retablo pétreo (fig. 61). Bien articulada a partir de tres registros, incluyendo un curioso remate rectangular, y dividido en tres calles sucesivas mediante el empleo de columnas adosadas al

⁶¹⁴ BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 101 y n. 91.

⁶¹⁵ Los *Annales Ferdinandeï* de Franz Christoph Khevenhüller, embajador de la corte Imperial en Madrid entre 1617 y 1631, fueron publicados en Viena y Regensburg, entre 1636 y 1644. La imagen del Alcázar se incluye en el tomo X, *vid.* SÁNCHEZ CANO, David, “Entertainments in Madrid for the Prince of Wales: Political functions of festivals”, en SAMSON, Alexander (ed.), *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, p. 55 (pp. 51-74). Esta imagen fue divulgada a partir de numerosas reproducciones, como aquella que conserva el Museo Municipal de Madrid, *vid.* CARRETE PARRONDO, Juan, *Catálogo del gabinete de estampas del museo municipal de Madrid, vol. 1: Estampas extranjeras*, Madrid, 1989, p. 391, y también BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, pp. 104-105.

muro. La entrada principal quedaba destacada mediante la configuración de un pórtico sobre columnas exentas que soportaba el balcón regio, verdadero punto focal de la fachada.

Para Virginia Tovar, la paternidad de Gómez de Mora está fuera de toda duda. Como argumento principal, Tovar subraya el memorial redactado por el Maestro Mayor de la Obras Reales como parte de su defensa en el pleito interpuesto contra su persona en 1628, acusado de malversación de fondos y materiales públicos en su propio beneficio y en el de los trabajadores a su cargo, especialmente Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez. En esta declaración, Gómez de Mora asume todas las responsabilidades por las modificaciones introducidas en la traza de la fachada del Alcázar, realizadas sin la previa consulta por parte de la Junta, asumiendo la autoría material de todos los cambios en la ejecución de la fábrica. Para defender su actuación, Gómez de Mora trata de disociar los oficios de Trazador y Maestro Mayor, asimilando a cada uno distintas competencias para legitimar su conducta, tal y como ha analizado la Prof. Blasco Esquivias⁶¹⁶. Sin entrar ahora en esta interesante cuestión, que insiste en la capacidad del tracista para recibir órdenes directas del Monarca, queremos exponer cómo Gómez de Mora detalla las fases constructivas de la fachada del Alcázar madrileño: “Y porque después de empezada la obra se tomó acuerdo de hazer sobre el segundo quarto de la galería de la Reyna, otro para que las Damas tuviesen mejor vivienda, lo que en la primera traça avia de ser de columnas, parecio se mudase en pilastras por ser obra más fuerte y perpetua. En esta sazón Su Magestad mandó a la Villa le hiziese labrar su galería en conformidad que estaba la nueva, en que se le obedeció, si el Consejo Real lo aprobase, como lo hizo, y al señor Don Juan de Acuña, Presidente de Castilla se le ordenó por un Decreto de Su Magestad firmado del señor Duque de Lerma acudiese a Juan Gómez de Mora con lo necesario para esta fábrica”⁶¹⁷. Efectivamente esta modificación se corresponde con el cambio introducido por Gómez de Mora en las trazas de su tío y antecesor, Francisco de Mora, como observaba Barbeito ya que D. Juan de Acuña había fallecido en 1615 cuando fue sustituido en el consejo de Castilla por el Arzobispo de Burgos.

Continuando con el memorial, Gómez de Mora describe a continuación cómo fue deseo del Monarca derribar la antigua portada, en fecha imprecisa: “Y deseando su Magestad que en todo quedasse perfecta, gustó de que el Pórtico antiguo que estaba muy dentro, se sacase a fuera, con que pudiesen quedar trabados los quartos de sus Magestades y hazerse un Salón para poner en él, o tener las fiestas, o hazer passo, sin la nota, y descomodidad que antes, y por baxo otro zaguán, por donde tuviesen entrada por una puerta los coches y salida por otra en días de acompañamientos públicos, sin el ruido y alboroto que hasta entonces [...] El derribarse el Pórtico antiguo fue en beneficio de tan suntuoso edificio, y mayor ornato suyo, porque según reglas de Architectura, no le puede aver, quando en la obra las quadras y

⁶¹⁶ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 196-198.

⁶¹⁷ TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 42.

salas interiores son galantes, y las entradas humildes y no decentes, resultó en mejor habitación de Su Magestad y uso más a propósito del que tenía por averse hecho en lo alto una gran pieza, y con la roza que se hizo de la pared gruesa que avía antigua se dio ensanche a los aposentos reales, la qual sirve de trasquarto a la Casa y es la traza de los quartos de sus Magestades [...]”⁶¹⁸. La descripción de Gómez de Mora se corresponde con la realidad constructiva de la nueva fachada adelantada que generó un suntuoso zaguán (una arquitectura admirada por Carducho)⁶¹⁹ y configuró nuevos salones de representación, especialmente el llamado Salón Nuevo. Sin embargo, no parece insistir demasiado en la configuración exterior de la portada.

Gómez de Mora responde ante la justicia en calidad de máximo responsable de la construcción de una fábrica que ha dirigido y supervisado. Suyas son las trazas y la dirección de las obras necesarias para la configuración del espacio del zaguán nuevo y para la articulación de los nuevos aposentos generados con el adelantamiento del pórtico entre las dos grandes torres. Sin embargo, esta implicación en las obras de Gómez de Mora y su responsabilidad como Maestro Mayor no excluye el empleo por su parte de una traza diferente (que materializaba el modelo construido por Crescenzi) para el alzado del pórtico principal de acceso. Aquella que el propio Rey, a título personal, encargó a su nuevo servidor y cuyos gastos extraordinarios corrieron por cuenta de la Villa. Tovar y Barbeito suponen que Tomás de Angulo, cabeza visible de la acusación contra Gómez de Mora, está pidiendo explicaciones sobre el cambio en las trazas efectuado por Gómez de Mora hacia 1611, cuando asumió la Maestría Mayor de Obras Reales⁶²⁰. En cualquier caso, la construcción de la configuración exterior del pórtico de acceso, con su posible cambio de trazas, no fue juzgada en este pleito. El secretario Bernabé de Arrazola Oñate, oficial de la Junta de Obras y Bosques, redactó un memorial donde declara recibir una serie de planos y trazas relativos a la

⁶¹⁸ *Ibidem*, pp. 42 y 44.

⁶¹⁹ La obra del zaguán es atribuida Carducho a Juan Gómez de Mora, y así la elogia en sus *Diálogos* (Madrid, 1633): “No con menor admiración mire la grandeza que ha dado a aquel Real Alcázar la nueva obra que se hizo en los zaguanes, haciendo por lo baxo de sus fundamentos muchas aberturas, teniendo con arcos el grande peso de sus paredes:dando con ella passo a los coches por diferentes partes, que comodamente entran y salen, sin embaraçarse los unos a los otros; comodidad que ha gozado la Corte; y aunque al principio hubo muchas dificultades, que se tuvo por imposible su ejecución, con la disposición y traza que para ella dio Juan Gómez de Mora (Maestro y Traçador mayor de las obras de su Magestad) se vencieron, digna facción de su ingenio, y cuidadoso zelo del servicio de su dueño, como se ha mostrado en las demás obras de su tiempo en este Alcázar”, *vid.* CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, f. 153. Este aspecto ha sido también señalado en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 191.

⁶²⁰ TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 42 y BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 96

fábrica de la fachada, como pruebas en el pleito contra Gómez de Mora⁶²¹. La práctica totalidad de las trazas ser refieren a la construcción del zaguán nuevo, en su estado anterior a las obras emprendidas por Gómez de Mora y durante la construcción. Por tanto, la acusación debió insistir con dureza en la construcción de los zaguanes, elogiados por Carducho, y la importante obra de cantería que implicó la génesis de los nuevos salones reales.

Una de las primeras actuaciones de Crescenzi durante su etapa como Superintendente de las Obras Reales fue precisamente el derribo de la Torre del Sumiller, una de las dos torres Trastámara que todavía formaban parte del proyecto de Gómez de Mora para la fachada del Alcázar. Diez años después de culminar las obras del pórtico, esta torre permanecía incomprensiblemente sin cubrir, causando graves perjuicios a la fábrica⁶²². Desde la nueva autoridad de su cargo en la Junta de Obras y Bosques, Crescenzi retomaba con firmeza la cuestión de la fachada del Alcázar, provocando una alteración sustancial que no solo afectaba al pórtico principal de acceso, demostrando su personal implicación en esta fábrica y su autoridad con respecto al Maestro Mayor de Obras Reales.

⁶²¹ AGS, CySR, leg. 334, f. 405. En este documento, Juan lozano servidor del Rey y de la comisión del “s[ecretari]o Thomas de angulo del q[uart]o de hacienda del pleito [h]echo y causado en razon de los fraudes [h]echos a la r[ea]l haz[ien]da en las obras del palacio por Juan Gomez de Mora”, hace entrega ante el oficial de la secretaría de Obras y Bosques de una serie de memoriales y registros de cuentas, además de las trazas siguientes:

“primeramente recivi la planta vieja del andar del zaguan principal co[m]o stava quando vino la corte
- mas recibo la planta vieja al andar dellos zaguanes y patio como se labro el cuarto de la Reyna antes de componerse los zaguanes y salen la fachada al parico de las tores que es n[umer]o dos
- Mas recibo otra planta del mismo andar numero tres como [h]oy estan labrados y [resueltos] los zaguanes
- Mas recibo otra planta al andar del suelo principal numero cuatro como esta labrado el cuarto de la reina y saca sobre el çaguan nuevo
- Mas recibo otra planta de la galeria de las damas sobre el q[uar]to p[rinci]pal como estaba en la otra antigua después de [h]aver labrado el cuarto y la torre de la reina donde se ycieron los aposentos de las damas sobre la Gal[er]ia del rey y reyna
- Un rasguño del corte del zaguan bajo y nuevo y pieça alta como estava en la obra antigua y la de mas traza de cinco se ssaco la quejada afuera y dos pies como se cargo la pared entre este zaguan y el biejo y entre la pieza nueva y el salon – pitipie numero seis
- Y mas recibio otra planta de un pedazo de corte de lo mesmo año estan bien labrados los lados de las torres del rey y reyna antes de sacarla portada afuera
-Mas recibo otra planta alta en forma gurada de [donde] estubo labrada la galeria del rey de columnas y terrado enzima y las alcobas y passos que [h]abia entre este corredor o galeria a la entrada y su obraje q[ue] no se labro como ella el corredor de columnas delante de la torre q[ue] llamaban del sumiller numero ocho
Y firma Bernave de Arrazola Oñate sec[retari]o de su Mag[esta]d y oficial de la secret[ari]a de obras y bosqu[es] en m[adri]d a 23 de diz[iembr]e de 1629”.

⁶²² A partir de 1621, cuando han finalizado las obras del pórtico de acceso, se ordena reconstruir las dos torres de origen medieval aunque solamente pudo concluirse la torre nueva o del Sumiller. Aunque en 1623 la Villa ordenó a Valle y Ordoñez que acabaran la obra de la “torre nueva que está encima de la galería de la Reyna”, no parece que tuviera efecto, *vid.* BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 105. El abandono al que estaba sometida la torre del Sumiller, sin cubierta ni chapitel, forzó a estos mismos maestros a solicitar a la Villa su construcción, finalmente aprobada por Alonso Carbonel y Tomás de Angulo en 1629, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 164-165.

PARTE SEGUNDA

CRESCENZI EN MADRID. ENTRE EL PANTEÓN Y LA SUPERINTENDENCIA DE LAS OBRAS REALES (1617-1630)

Capítulo I.

Crescenzi y el panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial

1. La participación de Crescenzi en las obras del panteón a través de las fuentes literarias

La autoría del panteón escurialense ha sido objeto de una de las polémicas historiográficas más interesantes de toda la historia del arte español del siglo XX. Sin embargo, las principales fuentes literarias de los siglos XVII y XVIII insisten con unanimidad en subrayar el protagonismo de Crescenzi en la fábrica, considerado el autor de la traza y el modelo que sirvió para reactivar las obras en 1618⁶²³.

a) Sigüenza y las descripciones de la “bóveda intermedia” (1605)

Dentro de las fuentes principales que hemos consultado para trazar la historia constructiva del panteón, una de las primeras es el relato del padre José de Sigüenza (Madrid, 1605)⁶²⁴. De manera indirecta, pues no es el principal objetivo de su discurso, Sigüenza ofrece preciosas noticias sobre la génesis de la primitiva capilla funeraria construida en el monasterio escurialense y las dificultades constructivas que surgieron desde el primer momento. Sigüenza describe además los diversos espacios que fueron empleados, de manera temporal o definitiva, como enterramiento de los cuerpos reales, que fueron trasladados al Escorial por Felipe II mucho antes de la finalización de las obras.

Construir el lugar de enterramiento para la dinastía de los Austrias era uno de los objetivos fundamentales de Felipe II cuando emprendió la construcción del monasterio escurialense, cumpliendo así con las disposiciones testamentarias de su padre, el emperador Carlos V. Sigüenza explica de esta manera el objetivo del rey prudente: “Tuvo Su Majestad al principio de esta fábrica intento de hacer un cementerio de los antiguos, donde estuviesen los cuerpos reales sepultados, y donde se les hiciesen los oficios y misas y vigiliass, como en la primitiva iglesia se solía hacer a los mártires, donde celebraban sus memorias, y donde, también por miedo a los príncipes paganos, se escondían los cristianos a los oficios y a sus

⁶²³ Algunas de las fuentes mencionadas han sido recogidas en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El Panteón del escorial y la Arquitectura barroca”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, pp. 265-284 (pp. 266-269). Martín González minimiza el protagonismo que estas fuentes conceden a Crescenzi como autor de la traza del panteón aunque reconoce que “esconden un fondo de verdad” (p. 268). Agustín Bustamante incorporó nuevas y valiosas fuentes en relación con la génesis de la fábrica, especialmente aquellas publicadas en España en la primera mitad del siglo XVII hasta la aparición de la *Descripción Breve* (Madrid, 1657) del padre Santos, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 171-172. Ampliamos en esta tesis las fuentes consultadas y proponemos diversas interpretaciones a partir de su estudio.

⁶²⁴ El relato original de Sigüenza se encuentra en la *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1605. Citamos por SIGÜENZA, José de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1986.

sinaxis, y apages, misas y conventos, o Cofradías y colectas santas, y así se hizo aquí debajo de tierra, y en los más hondos cimientos, una iglesia redonda con su capa o cúpula proporcionada, donde pudiese estar asentado el altar, y una tribuna, de donde se hiciese el oficio frontero del altar, y por los lados concavidades donde se pusiesen los ataúdes o cajas de mármol o de otras piedras. Bajaban aquí desde el altar mayor de la iglesia principal, por dos caracoles secretos; y sin estos, otras dos escaleras, claras y llanas, que responden la una al convento y sacristía, y la otra a la Casa Real; una arquitectura de piedra labrada, harto capaz, y de mucha grandeza y nobleza para este efecto”⁶²⁵.

Esta primera capilla funeraria (faltan todavía varios años para que se adopte el término “panteón”) fue concebida por Juan Bautista de Toledo posiblemente desde 1562, fecha de la traza universal por la que se ejecutaron las obras del monasterio. Efectivamente fue construida entre 1564 y 1567 tal como demuestra el primer documento gráfico que ilustra su alzado: el llamado proyecto C de la Biblioteca Nacional. En este dibujo se aprecia también la construcción de una bóveda intermedia ubicada entre la capilla mayor de la basílica (bajo el altar mayor) y la capilla funeraria (futuro panteón). Esta pequeña galería, que Bustamante considera un espacio accesorio a las dependencias de la Basílica, fue transformada entre 1576 y 1583 en el espacio que conocido como “los Infiernos”, que arrebató a la capilla subterránea de su verdadero cometido como panteón dinástico por expresa voluntad de Felipe II⁶²⁶.

En 1586, una vez concluido el grueso de la fábrica escurialense, Felipe II ordenó el traslado de los cuerpos reales que desde 1574 descansaban provisionalmente bajo el altar mayor de la iglesia vieja o “de prestado” a esta nueva ubicación, descrita también por Sigüenza: “Mudó después el fundador este intento. Pareciolet que esto estaba muy distante, triste y dificultoso de ir y venir allí, y que tendría también no se qué indecencia andar por entre los atahudes, y otras consideraciones semejantes, y así mandó que entre esta iglesia, o capilla baja, y entre la principal y alta, se hiciese una bóveda que viniese a estar en medio de ella, debajo del altar mayor, y así se hizo, y se repartió en tres cañones, que toman toda la mesa que está encima de las gradas primeras del altar. Púsose el ataúd del Emperador en medio, debajo de donde el sacerdote que celebra tiene los pies, memoria de harta importancia para todos, donde se ve el fin de los imperios de este mundo, como en qual que se espera tienen los que aquí fueron los más altos y mayores mayor necesidad de ser socorridos con los sufragios de un pobrecillo sacerdote que los tiene allí a sus pies. A los lados del Emperador

⁶²⁵ SIGÜENZA, José de (1986), *op. cit.*, p. 114. Esta descripción concuerda esencialmente con los escasos testimonios gráficos que se han conservado del primitivo espacio del panteón ideado por Juan Bautista de Toledo: además del llamado proyecto C (1567), el Quinto diseño de la Basílica grabado por Perret según diseños de Juan de Herrera en 1587, y el valioso dibujo con la traza de la planta del panteón diseñada por Herrera, que fue reaprovechado por Alonso Carbonel en un segundo momento para proponer distintos solados de la obra, *vid. Infra*.

⁶²⁶ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 168-167. Sobre este espacio remitimos a VEGA LOECHES, José Luis, “Los Infiernos de El Escorial. Reflexiones acerca de las opiniones del P. Santos sobre el Panteón del Monasterio”, en *Anales de Historia del Arte*, 2007, pp. 155-178.

están la Emperatriz su mujer, al derecho del Evangelio, y el Rey Don Felipe, su hijo, al de la Epístola. Tras la Emperatriz está un lugar vacío aguardando a la Emperatriz Doña María, que hoy vive, su hija; luego la Reina de Francia doña Leonor, y tras ella, la Reina de Hungría Doña María, y a la vuelta que allí hace aquel cañón de la bóveda, el Príncipe y Prior de San Juan Wenceslao. Al otro coro después del Rey está la Reina Doña Ana, y luego la Reina Doña Isabel, y tras ella la Princesa de Portugal doña María, y junto a ella su hijo el Príncipe don Carlos y a la otra vuelta del cañón de la bóveda, don Juan de Austria junto a la puerta por donde se entra. Los otros inocentes Príncipes e Infantas están a los pies unos y a la cabecera otros de los ataúdes del Emperador y Rey don Felipe”⁶²⁷. En esta bóveda intermedia, y no en la capilla funeraria concebida por Toledo, serán colocados los sepulcros regios y como tal Sigüenza vuelve a describirla al terminar su relato de la construcción de la Basílica⁶²⁸.

La descripción de la “capilla baja” y la “bóveda intermedia” que ofrece José de Sigüenza se convirtió en punto de partida y cita ineludible para el resto de escritores que abordaron la descripción del monasterio, tanto españoles como extranjeros. La cuestión del sepulcro regio era uno de los puntos cruciales que todo cronista debía tratar, habiéndose construido el Escorial para tal fin.

Después de la publicación de las *Memorias* de Fray Juan de San Gerónimo y la efectiva traslación de los cuerpos reales a esta bóveda situada bajo el altar mayor, se disparó el interés por este pequeño y desornamentado espacio. En el manuscrito del murciano Juan Alonso de Almela, redactado en 1594, se describía así este espacio: “debajo de toda esta real capilla hay, de bóveda hecho, un repositorio de los cuerpos difuntos de los reyes, reinas y príncipes dichos [en alusión a los personajes retratados en los grupos escultóricos de los Leoni] y de otros que allí Su Majestad ha trasladado; los de los niños en ataúdes forrados de tela de plata, y los cuerpos mayores, en ataúdes forrados de terciopelo carmesí, puestos en este bajo como sepultura o carnero, por el orden que están los simulacros arriba, guardando el orden de la mano derecha e izquierda”⁶²⁹.

⁶²⁷ SIGÜENZA, José de (1986), *op. cit.*, pp. 114-115. Se ha subrayado que Sigüenza podría utilizar como fuente para esta descripción las *Memorias* de Fray Juan de San Jerónimo, un manuscrito acompañado de un dibujo donde se puede apreciar la colocación de los féretros en la bóveda intermedia en noviembre de 1586, *vid.* SALVÁ, Miguel y SÁINZ DE BARANDA, Pedro, *Memorias de Fray Juan de San Gerónimo. Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, t. VII, Madrid, 1845, pp. 407-419. Al margen del dibujo, Fray Juan de San Gerónimo no ofrece ninguna descripción de importancia de la “bóveda de la iglesia principal bajo el Altar mayor”.

⁶²⁸ “Porque acabemos con nuestra capilla mayor, recordaré lo que dije arriba: que debajo de la mesa del altar mayor, entre ella y una capilla redonda que está debajo de todo el suelo, se hace una pieza que sirve de poner los cuerpos y ataúdes Reales; está repartida en tres como callejones de bóveda, y encima de unos bancos de madera se atraviesan los ataúdes, que ya dije el orden que guardan los que allí le tienen”, *vid.* SIGÜENZA, José de (1986), *op. cit.*, p. 345.

⁶²⁹ El manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional, fue publicado por DE ANDRÉS, Gregorio, “Descripción de la octava maravilla del mundo, escrita por el Dr. Juan Alonso de Almela en el 1594”, en *Documentos para la Historia del Monasterio*, t. VI, 1962, p. 32.

Por su parte Jean de L'hermite quedó gratamente impresionado por la fábrica escurialense que pudo ver concluir a lo largo de sus estancias en España. Sus *Pasatiempos* son una importante fuente para el conocimiento de las últimas obras del altar, con la ejecución de los retablos colaterales y los grupos escultóricos de los Leoni. En relación con la disposición de los cuerpos reales indica cómo “fueron colocados en una cierta dependencia abovedada, debajo de la escalera y de la peana del altar mayor de la iglesia principal, y estos cuerpos se transportaron allí en tres tandas, a saber, un lunes, un martes y un miércoles, 3, 4 y 5 de noviembre, observando en todo momento el orden que su magestad había establecido para ello” [...] “fueron pues en total 16 cuerpos muertos, todos metidos en sus sarcófagos ricamente adornados con tela de seda y algunos con tela de oro con un cruz atravesando esta tela”⁶³⁰.

Por último, el fraile italiano del convento de San Girolamo di Milano, Paolo Morigi Giesuato - califica la bóveda intermedia de “pequeño templo donde se disponen y colocan en acto muy piadoso los cuerpos de los reyes de España”⁶³¹.

b) Primeras noticias sobre la reconstrucción del panteón: el testimonio de los embajadores florentinos y de los cronistas del Rey

La investigación en el *Archivio di Stato di Firenze* nos ha permitido conocer el testimonio de los embajadores florentinos sobre la llegada a la corte de Crescenzi y su implicación en las obras del panteón, a mediados de 1618. Así describía el embajador florentino la presencia de Crescenzi en Madrid: “*Si trova qui un fratello del s[ignor] Card[inale] Crescenzio a pretendere pensioni per S[ua] Ill[ustrissi]ma et un habito per se, et intanto, perché il s[ignor] Card[inale] Zappata che lo appoggia, l'ha celebrato per Cavaliere molto intelligente di disegno ed architettura, su[a] M[ae]sta l'ha fatto andare all'Escoriale, perché veda molti modelli che si son fatti d'una sepoltura per tutti i corpi Reali, che si*

⁶³⁰ El manuscrito original se conserva en la biblioteca Alberto I de Bruselas y fue sucesivamente publicado en Bruselas en 1890 y 1896, *vid.* SÁENZ DE MIERA, Jesús, *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un gentilhombre flamentó en la corte de Felipe II y Felipe III*, Aranjuez, Doce Calles, 2005, p. 314. Jean de L'Hermite visitó directamente este espacio con motivo del entierro de Felipe II en 1598, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 170.

⁶³¹ MORIGI, Paolo, *Historia Brieve dell'Augustissima Casa d'Austria, nella quale si racconta sommariamente l'origini, & antichità di detta Casa: con la vita esemplare di questo gran Ceppo [...] Con la descrizione della rara al mondo fabrica dello Scuriale di Spagna*, In Bergamo, per Comin Ventura, 1593, pp. 57-58: “[...] *da basso del pavimento dell'Altar maggiore, v'è un picciol tempio, dove sono posti, e collocati in atto molto pietoso, i corpi degli Rè di Spagna, che discendono dalla gran Casa d'Austria*”. La Reina María de Austria, hermana de Felipe II, es la dedicataria del volumen, *vid.* DE ANDRÉS, Gregorio, “La descripción del monasterio del Escorial por Paulo Morigi (1593)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 6, 1970, pp. 15-22.

*trovavano sotto l'altare magg[io]re di questa Chiesa in certe casse mal disposte, e senz'alcun ornamento, e ne dica la sua opinione, e per ancora non è tornato*⁶³².

El autor de esta misiva, posiblemente el embajador mediceo en Madrid el conde Orso d'Elci, es testigo de los primeros movimientos en relación con la reactivación de las obras del panteón y la implicación de Crescenzi, el 8 de agosto de 1618. La importancia de esta carta ha sido analizada anteriormente, pero debemos subrayar cómo en relación con la obra del panteón, contribuye a definir con mayor precisión el año en el cual comienzan efectivamente las obras de reconstrucción, coincidiendo con la fecha propuesta por Gil González Dávila y con el análisis de los documentos sobre la fábrica. Confirma además cómo Crescenzi es requerido por Felipe III para que ir al Escorial para dar su opinión sobre los “muchos modelos que se han realizado de una sepultura para todos los cuerpos reales”. Un testimonio que avalaría el posible “concurso de trazas” (¿o quizá de modelos?) del que también hablarán Giovanni Baglioni (*Vite*, Roma, 1642) y el Padre Santos (*Descripción Breve*, Madrid, 1657), celebrado entre los arquitectos más importantes de la corte.

A partir de 1620, algunos cronistas comienzan a difundir las noticias de la reactivación de las obras de la sepultura regia en el monasterio escurialense. De momento, la presencia del italiano Crescenzi no ha trascendido y no encontramos referencias tan tempranas a su actividad en la fábrica. Lo más interesante es que la antiguamente descrita como capilla o bóveda subterránea por los testimonios del siglo XVI, ha encontrado su verdadera identidad, siendo de ahora en adelante conocida como el “panteón”. Un término que aparece precisamente a partir de la llegada a España de Crescenzi y que subrayará la filiación de la nueva fábrica con uno de los monumentos más conocidos y significativos de la Antigüedad clásica. En esta primera etapa de las obras, las visitas al panteón estarían prohibidas con lo que muy pocos cronistas y viajeros pueden describirla directamente, al margen de difundir el nuevo término para referirse a la sepultura regia. Que sepamos son tres los testimonios de carácter oficial en los que aparecen referencias a la obra, los tres vertidos por “*coronistas*” oficiales del monarca: Luis Cabrera de Córdoba y Gil González Dávila, cuyos textos fueron efectivamente publicados en 1619 y 1623 respectivamente, y el manuscrito inédito de Lorenzo de Van der Hamen, redactado hacia 1620.

Cabrera de Córdoba, el primero en utilizar el término “panteón”, empleará la descripción de José de Sigüenza como fuente principal, citando incluso algunos fragmentos de manera literal para referirse al panteón y destacar su “buena arquitectura, de piedra bien labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto”. Siguiendo precisamente a Sigüenza, Córdoba mantiene la primitiva estructura del panteón elaborada por los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera y describe el espacio como una

⁶³² ASF, FMP, filza 4945, f. 1123 (8/8/1618), *vid. Supra*.

capilla con altar, tribuna, y cavidades laterales para disponer los sepulcros, ignorando por tanto los principales cambios estructurales y de distribución espacial y de accesos que incluirá la reforma planteada por Crescenzi en sus nuevas trazas. Sin embargo, se hace eco de lo que se convertirá en una de las señas de identidad del nuevo espacio: la riqueza de sus materiales, mármoles y jaspes, como aquellos que efectivamente se utilizarán en los sepulcros que se ejecutarían en mármol negro procedente de las canteras de Vizcaya⁶³³.

Con respecto a la breve descripción de González Dávila, destacamos (como hizo Bustamante) la fecha en la cual el cronista sitúa el comienzo de la construcción: el año de 1618. Como también indicaba el embajador florentino, esta es una fecha más ajustada a la realidad constructiva de la fábrica que, sin embargo, ha pasado desapercibida ante la mayoritaria difusión del tratado del Padre Santos, quien señalaba el año de 1617 para el comienzo de las obras (posiblemente los primeros preparativos, con la elección de las trazas y la ejecución de los primeros modelos para la fábrica, como veremos)⁶³⁴. Según Dávila: “En el año 1618 dio principio en el Escorial a un Mausoleo y sumptuoso sepulcro, digno de sus gloriosos Progenitores, y Príncipes de la Casa de Austria, fabricado de jaspes y de mármoles de maravillosa hechura”⁶³⁵. De nuevo, destaca el aspecto suntuoso con el empleo de jaspes y mármoles (de momento los bronce no han aparecido en escena, quizá porque efectivamente hasta mediados de 1620 no empezarán a ejecutarse).

Por último, el cronista Lorenzo de Van der Hamen, hermano del pintor Juan de Van der Hamen, quiso hacerse eco del comienzo de las obras destacando en su manuscrito los “modelos que se están haciendo para ver cómo se ha de acabar” la fábrica: “El Panteón y entierro donde han de estar con más adorno los cuerpos de las personas reales, está debajo del

⁶³³ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Historia de Felipe II, Rey de España* (Madrid, 1619), t. III, Madrid, 1877, p. 199, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 166, n. 13: “Antes de partir de San Lorenzo el Rey dejó ordenada la traslación de los cuerpos Reales al sepulcro, de que es adorno toda esta máquina y fin segundo della, en la iglesia principal, que debajo de su altar mayor forma una capilla que por su figura redonda es llamada hoy el Panteón, de buena arquitectura, de piedra bien labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto, con su capilla proporcionada donde pudiese estar el Altar y una tribuna en su puesto para celebrar el oficio, misas y vigilijs por los difuntos, y por los lados cavidades para las caxas de mármol jaspes, para conservar las cenizas de tantos religiosísimos Príncipes. Bájase a ella desde el Altar mayor por dos caracoles colaterales secretos y por otras dos escaleras más llanas y mayores”. Para algunas precisiones biográficas sobre Cabrera de Córdoba y los distintos oficios que desempeñó en el monasterio, *vid.* GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, “El Escorial en Luis Cabrera de Córdoba”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco J., *Literatura e Imagen en el Escorial*, actas del simposium, (San Lorenzo del Escorial, 1-4/9/1996), Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 1996, pp. 667-681.

⁶³⁴ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 170, n. 32.

⁶³⁵ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, (2003), *op. cit.*, p. 59. Continúa con la exposición de los motivos que tuvo Felipe III para determinar la finalización de las obras, a pesar de que su padre hubiera escogido enterramiento más “humilde”: “El motivo que tuvo en aquesta fabrica, fue, que Felipe II quando mandò edificar el Convento de S. Lorenzo, no labrò entierro para si, porque quiso que nadie pensasse levantava aquel prodigio de maravillas para enterrar sus cenizas. Reconocio Felipe III la humildad de su padre y tratando de hazerle sepulcro digno de la grandeza de su nombre y fama, hubo quien le dixesse: Señor, su padre de V[uestra] Magestad gustò deste entierro humilde. Respondiò el Rey: Mi padre hizo en esso segun su animo generoso, yo he de mostrar ser su hijo en dessear honrarle”. También Tovar recogía parte de esta anécdota en el manuscrito de González Dávila conservado en la BNE con el título *Historia de Felipe II* (Mss. 6934, f. 347), *vid.* TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, pp. 309-310.

altar mayor, no está acabado hasta ahora, pero se están haciendo modelos para ver cómo se ha de acabar, y es de tanta magestad y grandeza que los maestros que le han de hacer dicen que costará más de ochocientos mil ducados. En una parte de este panteón están los reales cuerpos hasta que se acabe”⁶³⁶. Lorenzo parece estar al tanto de detalles que suponen un contacto más directo con alguno de los trabajadores o responsables de las obras, como él mismo indica al explicar cómo estos maestros le han indicado el montante total de la obra, que ascenderá más de 800.000 ducados, una cifra verdaderamente astronómica.

c) *El panteón visto por los italianos: Cassiano dal Pozzo (1626), Giovanni Baglione (1642) y la estampa incluida en el libro Palazzi diversi nell'anima città di Roma*⁶³⁷

La primera descripción del panteón, casi treinta años anterior a la publicación de la obra del padre Santos (Madrid, 1657), es además una herramienta indispensable para conocer el estado de las obras en un año tan crucial para las mismas como 1626. Nos referimos al *Diario del Viaje a España* escrito por Cassiano dal Pozzo, copero del cardenal Francesco Barberini, quien tuvo la oportunidad de acompañar al Legado en su visita diplomática a la corte española⁶³⁸. En dicho *Diario* se narra con todo detalle la visita de carácter oficial que el legado del papa Urbano VIII realizó al monasterio de El Escorial. En un testimonio excepcional de la importancia y el prestigio de Crescenzi al frente de las obras, en calidad de Superintendente y responsable último, fue el encargado de acompañarles en su visita al panteón, demostrando su familiaridad con el cardenal Barberini. El 29 de junio de 1626, tras una larga y agotadora visita por la máquina escurialense, la comitiva de Barberini llegó al panteón: “*Per ultimo andò a vedere sotto l'altar Maggiore Della chiesa il Panteón, ò volta, dove si ripporrano i corpi de(i) Rè. Questa è una volta scompartita in Otto lunette, ciascuna delle quali viene distinta da più pilastretti striati d'ordine corintio, le cui basi e capitelli sono*

⁶³⁶ DE ANDRÉS, Gregorio, “La descripción de S. Lorenzo el Real de la Victoria del Escorial por Lorenzo Van der Hamen (1620)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. IX, 1973, p. 260 (pp. 251-277). Sobre Lorenzo Van der Hamen, *vid.* GARCÍA VALVERDE, María Luisa y VÉLIZ, Zahira, “Don Lorenzo Van der Hamen y León. Vida en la Corte y en el exilio en el siglo de oro español”, en *Reales Sitios*, nº 167, 2006, pp. 2-27.

⁶³⁷ Este argumento ha sido expuesto en VAL MORENO, Gloria del, “Il Pantheon del Monastero di San Lorenzo del Escorial attraverso i viaggiatori e i biografi italiani del Seicento: Cassiano dal Pozzo e Giovanni Baglione”, en AA.VV., *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Gangemi, Roma, 2014, pp. 370-375.

⁶³⁸ El manuscrito original de Pozzo se encuentra en la Biblioteca Vaticana con la signatura Ms. Barb. Lat. 5689, y la primera mención fue dada por LUMBROSO, Giacomo, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo*, Turín, 1874. Iñiguez Almech lo utilizó para su estudio *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Roma, CSIC, 1952, pp. 43-44, pero fueron Gregorio de Andrés y Enriqueta Harris quienes publicaron una primera transcripción en italiano de la estancia del legado en el monasterio de El Escorial, *vid.* ANDRÉS, Gregorio de y HARRIS, Enriqueta, “Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo, (1626)” en *Anejo de Archivo Español de Arte*, nº 179, 1972, especialmente pp. 26-28. En 2004, se publicó una importante edición crítica del texto, incluyendo la versión íntegra del *Diario* en italiano y su traducción al castellano, *vid.* POZZO, Cassiano dal, *Diario del viaje a España del Cardenal Francisco Barberini*, ANSELMÍ, Alessandra (ed.) y MINGUITO, Ana (trad.), Fundación Carolina, Aranjuez, Doce Calles, 2004.

di metallo dorato. Sopra questi capitelli surge una cornice che recorre per tutto attorno detta volta o Panteón. Questa nel di sotto è ornata di certe rose di metallo, poco sotto questa cornice è un fregietto a modo di fogliami similmente di metallo dorato. Sopra la cornice nasce la lunetta, che è distinta d'un'altra cornice, che vien poi riserrata dalli spigoli, che fà la volta, che sono (stati) terminati similmente da fogliami e listoni dell'istesso metallo dorato. Il mezzo della volta sarà occupato da non so che adornamento pur di metallo a foggia d'un gran rosone dorato, e l'spatio che corre da i due pilastretti agli altri, come s'è detto un nicchió grande diviso in quatro spartimenti, in ciascuno de quali, come in un tavolato posa un'arca sepulcrale simile a quelle casse, che s'usarano un tempo fà fatte di noce, che si dicon casse a sepulcro; hanno l'coperchio assai basso e ricinto di metallo dorato. Il marmo di tutta la volta e dell'arche è mischio ond.. chiaro e scuto dico bigio chiaro e bigio scuro. I pilastretti sono di mischio giallo e rossiccio, che dicciamo brocatello. Sono dunque gli ordini di queste casse Otto, a quattro casse per ciascuno, se mal non mi ricordo, viene un'ordine rotto dalla porta, e la scala sarà de medesimi marmi adornata pure di spigoli e fregi di metallo. Non v'è finestra alcuna, vi sarà continente certo numero di lampade. Hà la soprintendenza di questa opera il Marchese Crescentii, fratello del Cardinale, vescovo di Orvieto. Lui stesso fù che conduce il Signore Cardinale havendo fatto accendere due torcie, e disse che era bisognato andare a fondo più di quel che voleva; perche riuscendo questa sotto l'altar grande, dubitava di non l'indebolire, e che sarebbe già finita, se pagassero i maestri, i principali dei quali che eran genovesi e d'altr nationi italiane. Andavano creditori di circa quattro milla scudi al ritorno, che si fè su da questa volta"⁶³⁹.

El relato de Pozzo resulta una vívida y descriptiva narración del estado de la fábrica, expuesta con objetividad y en primera persona en un año crítico para la construcción,

⁶³⁹ POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, I, pp. 204-205. Por su interés, ofrecemos nuestra propia traducción del texto con ligeras variantes con respecto al propuesto en POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, II, pp. 229-230: "Por último fuimos a ver bajo el altar mayor de la iglesia el Panteón, o bóveda, donde reposarán los cuerpos de los Reyes, esta es una bóveda compartimentada en ocho lunetos, cada uno de los cuales está diferenciado por más pilastritas estriadas de orden corintio, cuyas basas, y capiteles son de metal dorado [:] sobre estos capiteles aparece una cornisa que recorre por todo alrededor dicha bóveda o Pantheon[:] ésta [bóveda] en su parte baja está adornada con ciertas rosas de metal, un poco más abajo de esta cornisa hay un pequeño friso con decoración vegetal [a modo de follaje] también de metal dorado[:] por encima de ella [la cornisa] nace el luneto, que está separado de otra cornisa, que se cierra después a través de las aristas, que forma la bóveda, que están igualmente rematadas por follaje, y listones del mismo metal dorado. La parte central de la bóveda será ocupada por no sé qué adorno también de metal en forma de gran rosetón dorado[:] el espacio que hay entre las dos pilastritas y las siguientes, como hemos dicho, [lo ocupa] un nicho grande dividido en cuatro compartimentos, en cada uno de los cuales, como sobre un entarimado se apoya un arca sepulcral similar a aquellas cajas que se usaron hace tiempo realizadas de [madera de] nogal, que se llaman ataúdes, tienen la tapa bastante baja, y forrado [ricinto] de metal dorado. El mármol de toda la bóveda, y de las arcadas es mezclado [...] claro, y oscuro[:] es decir gris claro y gris oscuro. Las pilastritas son de mezcla amarillo y rosáceo, que llamamos brocatel [y] son por tanto los órdenes de estas cajas ocho, a cuatro cajas por cada uno [:] si mal no recuerdo hay un orden roto a causa de la puerta, y la escalera será del mismo [tipo] de mármol, adornada también con aristas y frisos de metal [:] no hay ninguna ventana, contendrá cierto número de lámparas [:] tiene la superintendencia de esta obra el marqués Crescenzi hermano del Cardenal Obispo de Orvieto, él mismo fue quien guió al señor Cardenal haciendo encender dos antorchas, y dijo que era necesario ir hasta el fondo más de lo que él quería porque estando esta [bóveda] debajo del altar grande dudaba no debilitarla, y que estaría ya terminada, si pagasen a los maestros, los principales entre ellos eran genoveses y de otras naciones italianas [:] a quienes debían cerca de cuatro mil escudos".

prácticamente paralizada, como veremos. El interés de Pozzo por la arquitectura y su posible familiaridad con la lectura de tratados, le permite expresar con claridad las distintas partes del espacio que observa, explicando sus características desde el alzado general hasta los pormenores de carácter decorativo. Los documentos permiten constatar la veracidad de la descripción de Cassiano: las obras estaban perfectamente concluidas en el revestimiento de mármoles policromados hasta la cornisa, faltando la decoración de la bóvedas y lunetos. Familiarizado con las formas italianas, Pozzo subrayó acertadamente la filiación italiana que Crescenzi adoptó en los sepulcros regios: “*simile a quelle casse, che s’usarano un tampo fa fatte di noce, che si dicono casse a sepolcro, hanno ‘l coperchio assai basso, e ricinto di metallo dorato*”⁶⁴⁰.

El valor intrínseco de este relato reside en su estricta contemporaneidad con Crescenzi y la introducción de sus propios comentarios sobre cómo pensaba concluir la fábrica, indicando el aspecto del remate de la bóveda o el acceso definitivo al recinto. Por ello especialmente significativo es el último párrafo de la descripción, donde Pozzo reproduce el pensamiento transmitido por Crescenzi cuando detalla las dificultades constructivas, y especialmente económicas, de la obra: “*havendo fatto accendere due torcie, e disse che era bisognato andare a fondo più di quel che voleva; perche riuscendo questa sotto l’altar grande, dubitava di non l’indebolire, e che sarebbe già finita, se pagassero i maestri, i principali dei quali che eran genovesi e d’altr nationi italiane. Andavano creditor di circa quattro milla scudi al ritorno, che si fè su da questa volta*”⁶⁴¹. El carácter manuscrito, y nunca publicado, del *Diario* de Pozzo limitó la difusión de esta primera descripción de las obras en el panteón escurialense. Sin embargo, dado el interés del viaje por tierras españolas de Barberini, es posible que pudieran circular varias copias manuscritas en la ciudad de Roma.

Además de este precioso testimonio, contamos con otro importante relato de la fábrica del panteón en tierras italianas. Nos referimos a la descripción que el pintor Giovanni Baglione inserta en las *Vite* (Roma, 1642), publicadas a caballo entre el manuscrito de Pozzo y la *Descripción Breve* del padre Santos (Madrid, 1657). Por tanto ésta es la primera descripción impresa de la fábrica del panteón, contribuyendo a su divulgación fuera de las fronteras españolas. Sin embargo, creemos que no ha sido todavía subrayado el interés e

⁶⁴⁰ POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, I, p. 204. Fernando Chueca también conocía esta descripción de Pozzo cuando atribuyó a Crescenzi la invención de los sepulcros, vinculados a los típicos *cassoni* italianos, arcones destinados principalmente a contener el ajuar de las novias de clase alta, típicos de la ebanistería florentina.

⁶⁴¹ Estas dudas sobre la solidez del panteón, nos remiten a las palabras del padre Santos, cuando explica: “Tanta fuerza hicieron estas cosas en el concepto de un Maestro grande, y señalado en Architectura, que quiso persuadir a su Magestad, convenía deshazer esta obra y tratar de edificarla en otra parte”, aunque no sería descabellado atribuir tal pensamiento a Juan Gómez de Mora, *vid. Infra*.

importancia de esta descripción, poco empleada por los historiadores contemporáneos y oscurecida por aquella oficial del Padre Santos⁶⁴².

Baglione describe así la fábrica del panteón escurialense: “[...] poi gl’impose il disegno per le sepolture Regie, e con altri virtuosi di quei luoghi concorrendo, fece anch’esso il suo Modello, & essendo tutti posti nella Galleria dell’Escoriale, il Rè giudicò quello del Romano esser’il migliore; ma perche ia quei luoghi a ciò fare non v’erano nè buoni materiali, nè atti operatori venne il Crescentij in Italia con lettere del Rè à varij Principi dirette, e da Firenze hebbe Francesco Generino Scultore, e poi levò da Roma Pietro Gatto Siciliano intagliatore, Francuccio Francucci fonditore, Clemente Censore fonditore, Giuliano Spagna argentiere, Gio. Battista Barinci Sanese Argentiere, e due Fiamminghi parimente Argentiere. E ritornato in Spagna nella Villa dell’Escoriale diede principio all’opera, la quale è in forma tonda, e Pantheon si chiama, e sotto terra vi si scala per 60 gradini, & il luogo è oscuro, se non quanto viene da alcune torcie illuminato: giù in faccia della scala, per entro sta l’Altare, sopravi un Corcifisso di getto di Pietro Tacca da Carrara, & intorno soivi con lieti ornamenti, e con cartelle le Casse de’ morti Rè e cominciando da Carlo V con partiture fra loro a quattro per ordine, da doppi pilastri di brocatello divise, ove nelmezo stanno gli Agnoli, che tengono le torcie, a 28 ascendono, e due altre ve ne sono sopra la porta a sì che il numero di 30 casse compiscono: l’opera è di ordine Corinthio e li getti di bronzo sono di Francuccio Francucci da S. Severino con l’aiuto del suo nepote Clemente Censore Romano, ornati d’argento, & arricchiti d’oro [...] Ma l’opera per la morte di Filipo III non fu finita, nè mai sono stati i bronzi ne’ luoghi loro collocati”⁶⁴³. Baglione describe las maravillas del nuevo panteón regio en el monasterio escurialense suponiendo que se trata de un proyecto inconcluso y abandonado tras el fallecimiento de Felipe III: “Ma l’opera per la morte di Filipo III non fu finita, nè mai sono stati i bronzi ne’ luoghi loro collocati”.

La comparación de ambos relatos, Pozzo y Baglione, resulta muy ilustrativa para analizar el punto de partida y los objetivos que cada uno intenta subrayar. Aunque Baglione seguiría con interés el viaje de Barberini a España y pudo hacerse con una copia manuscrita del *Diario* de Pozzo, prefirió utilizar sus propias fuentes para elaborar su relato⁶⁴⁴.

⁶⁴² Antonio Ponz utilizó la descripción de Baglione provocando un grave equívoco en relación con el Cristo que preside el altar del panteón, *vid.* PONZ, Antonio (1773), *op. cit.*, pp. 101-102. También Ceán Bermúdez y Eugenio Llaguno recurrieron a la biografía de Baglione, y gracias a las noticias que aportaba confirmaron el viaje a Italia de Crescenzi en busca de bronceístas, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1820), *op. cit.*, t. III, pp. 169-174. Tormo publicó esta descripción en TORMO, Elías, “Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial” (1925), en *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 355-379 (pp. 356-357, n. 1).

⁶⁴³ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 365-366.

⁶⁴⁴ Pozzo y el cardenal Pietro Paolo Crescenzi fueron las principales fuentes de información para el relato de Baglione según Taylor, *vid.* TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 113, n. 12.

Ambas descripciones presentan aspectos comunes, especialmente en la descripción de las líneas generales de la planta del panteón, así como el empleo de mármoles y bronce para los revestimientos y la falta de luz natural del interior⁶⁴⁵. Sin embargo, a diferencia de Pozzo, Baglione no resulta tan preciso en su descripción de los pormenores arquitectónicos del panteón. Explica que se trata de una planta circular, con el altar está situado enfrente del acceso principal al recinto y que alrededor se disponen los sepulcros “bellamente adornados con cartelas y ornamentos”, distribuidos en cuatro registros superpuestos en cada frente, quedando el espacio articulado por “dobles pilastras de brocatel, donde en el medio están los ángeles”⁶⁴⁶. Como vemos Baglione ofrece una explicación bastante esencial del alzado del panteón que podría haberse enriquecido con los detalles contenidos en el *Diario* de Pozzo: la decoración vegetal del friso y los demás ornamentos de la cornisa, la alternancia de capiteles y basas de bronce, la articulación de la bóveda a base de lunetos, incluso la filiación italiana de los sepulcros regios. Para Baglione (que nunca puso un pie en la fábrica) los bronce nunca llegaron a colocarse en su lugar, algo que el relato de Pozzo y la propia documentación de las obras permiten desmentir totalmente.

Por otra parte, Baglione describe elementos totalmente ajenos a la descripción Cassiano, como la minuciosa descripción de la escalera de acceso al panteón, compuesta precisamente por 60 escalones. Es imposible que Pozzo describa este acceso ya que fue construido a partir de 1647 con los diseños de Alonso Carbonel. Cassiano se limitará a indicar como “*la scala sarà de medesimi marmi adornata pure di spigoli e fregi di metallo*”. Al margen de la descripción del panteón, el texto de Baglione ofrece interesantes noticias sobre el concurso de trazas para comenzar la obra, o el viaje que Crescenzi realizó a Italia en 1619 en busca de operarios, además de incluir el elenco, bastante acertado, de los bronceistas romanos y florentinos principalmente que Crescenzi contrató para trabajar en la fábrica. Desde luego no fue Pozzo la fuente de información para estos datos, ya que de manera genérica el copero califica de “genoveses” a los bronceistas del panteón, cuando no existía ninguno (documentado) con tal nacionalidad⁶⁴⁷.

El punto de vista adoptado en el relato de Baglione, es muy diferente de aquel ofrecido en el *Diario* de Pozzo. Cassiano describe en primera persona los avatares de una obra en curso, recordando el recorrido efectuado de la mano de Crescenzi y registrando sus propias

⁶⁴⁵ En cuanto a la iluminación, Baglione y Pozzo, coinciden en afirmar que el panteón no tendría luz natural, iluminándose mediante lámparas y antorchas. Mientras Pozzo indica que estas lámparas se colocarán (en un futuro), Baglione describe con precisión los candelabros que sujetan los ángeles de bronce dorado que decoran los huecos entre pilastras. Aunque Pozzo pudo haber visto estos ángeles en los talleres (ejecutados desde 1620), se cuida de no describirlos al no estar dispuestos en su lugar definitivo.

⁶⁴⁶ Indica que en total se localizan 30 sepulcros, un error de cálculo al considerar que el nicho destinado al altar también contenía los cuatro sepulcros correspondientes. Pozzo también parece cometer este pequeño error y sin duda se debe a la indefinición del altar y retablo del panteón.

⁶⁴⁷ Como veremos, será de nuevo el padre Santos quien vuelva a mencionar el posible concurso de trazas y la llegada de artífices de diversas partes. Tendremos que esperar hasta la publicación de las *Noticias* de Llaguno y Ceán en 1820 para conocer el elenco de operarios traídos por Crescenzi desde Italia.

impresiones y los comentarios de su guía sobre la construcción y el estado de la fábrica. Por su parte, Baglione desde Roma, está describiendo el proyecto inicial de una fábrica supuestamente nunca concluida, a partir de una tercera fuente, oral o escrita, que recogía la traza original de Crescenzi para el panteón. Gracias a esta fuente privilegiada, Baglione puede situar en el altar del panteón el Crucifijo en bronce realizado por Pietro Tacca, siguiendo la primitiva idea de Crescenzi⁶⁴⁸.

Más allá del *Diario* de Pozzo, Baglione tuvo que recabar la información directamente de los familiares de Crescenzi, con quienes el biógrafo mantuvo una estrecha relación tras la marcha de Giovanni Battista España. Incluso el propio Crescenzi, en su breve estancia romana de 1619, podría haber coincidido con Baglione, informándole puntualmente del estado de la fábrica. También podríamos considerar el contacto de Baglione con alguno de los bronceistas que trabajaron en el panteón, como Francuccio Francucci o Clemente Censore, que posiblemente regresaron a Roma a partir de 1626. En concreto el contacto entre Baglione y el entorno de estos artífices, explicaría el protagonismo que otorga precisamente a esta pareja de bronceistas en la ejecución de los bronce del panteón, por encima de Pietro Gatti, y la precisión de la nómina exacta de operarios que trabajaron en el panteón durante su primera etapa⁶⁴⁹.

Además de la información directa ofrecida por Crescenzi o sus familiares, Baglione pudo tener entre sus manos una copia del proyecto original de Crescenzi para el panteón. Carducho había visto en casa de Crescenzi el modelo por el cual se ejecutó el panteón y posiblemente Crescenzi pudo guardar también una copia de las trazas para la reconstrucción de la fábrica. En este sentido, queremos subrayar la existencia de una estampa de autor anónimo, realizada en Roma a mediados del siglo XVII (fig. 66), que muestra una curiosa variante de la conocida imagen del alzado del panteón realizada por el español Pedro de Villafranca en 1654, y publicada en la *Descrizione Breve* del Padre Santos⁶⁵⁰ (fig. 68). Elena Páez y Santiago Magariños han sido los únicos historiadores en mostrar algún interés hacia esta curiosa estampa, considerada una derivación fantástica y posterior de la imagen de Villafranca, con la que presenta notables y singulares diferencias. Así explican como el autor:

⁶⁴⁸ Pozzo no hace ninguna mención a este Crucificado, que posiblemente no estuviera colocado en su lugar, y que finalmente fue descartado en favor del Cristo de Bernini, sustituido después por aquel de Guidi, *vid. Infra*.

⁶⁴⁹ Sobre Francuccio Francucci, Baglione inserta una breve biografía en aquella de su pariente Domenico Ferrerrio: “*Il Bologna ebbe una figliuola, il cui nome fu Catherina, e di questa nacque Francesco Francucci da s. Severino, il quale col Signor Gio. Battista Crescentij andò in Spagna, in compagnia d'altri valent'huomini al servizio del rè Catholico. E questi hora con grand'honore opera in bellissimi lavori di bronzo*”, *vid. BAGLIONE*, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 324. No obstante, las palabras de Baglione indican que Francucci permanecía en España, con lo que es posible que no hubieran coincidido tras el regreso del bronceista a Roma.

⁶⁵⁰ Este grabado fue descrito por PÁEZ, Elena, “El Escorial en los grabados italianos”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXI, 1963, pp. 337-339, y publicado en PÁEZ, Elena y MAGARIÑOS, Juan Manuel, “El Escorial, historia del una imagen” en AA.VV., *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, cat. exp. (Madrid, 1985), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 277, ficha C.16b.

“ha suprimido el Crucifijo y el frontal de bronce, para dejar en su lugar una mancha blanca y otra negra; ha convertido los graciosos angelillos adosados a las pilastras en dos gigantescos mancebos montados sobre unas varas que llevan sendas cornucopias. Los zócalos miden el doble de altura que en el original de Villafranca, y la planta de la escalera parece más que nada un farol”⁶⁵¹.

Precisamente esta escalera, convertida en “farol”, es uno de los aspectos que llamó nuestra atención cuando casualmente encontramos esta estampa en una de las varias ediciones de *Palazzi diversi nell’anima città di Roma et altre* custodiadas en la sala Barbo de la romana *Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte* (BIASA)⁶⁵². La imagen de la planta de este singular panteón está acompañada por la siguiente leyenda: “*Pianta di detta alzata ridotta in piccolo con sua gradata di gradi n° 60 che scende a basso*”. Efectivamente se indica el n° 60 en alusión a los escalones que conforman esa única escalera de acceso al interior, trazada con gran simpleza en línea recta y que se localiza exactamente frente al altar del panteón, señalado de manera un tanto ingenua con una pequeña cruz. Estos son los mismos datos que indica Giovanni Baglione en su relato y que, sin embargo, están ausentes de los grabados de Villafranca de la escalera y la planta del panteón (fig. 67), el primero porque obviamente la escalera tendrá un desarrollo posterior mucho más complejo y el segundo porque quizá se consideró innecesario subrayarlo.

Por otra parte la planta de la estampa italiana es totalmente circular, en sus dos perfiles interior y exterior, y presenta un grueso muro de piedra con ocho nichos rectangulares y separados por el propio muro (sin que pueda percibirse la articulación de las dobles pilastras). Con precisión arquitectónica, Villafranca indica el carácter octogonal de la planta aunque fue un detalle que también pasó por alto Giovanni Baglione en su relato, suponiendo que el panteón era sencillamente de planta circular. Ambas imágenes coinciden en mostrar las líneas esenciales del panteón en cuanto a la descripción del ornato de la bóveda y su división en lunetos, que se corresponden en el alzado con las dobles pilastras, la disposición del friso y cornisa y los sepulcros en cuatro registros superpuestos, decorados con cartelas.

Sin embargo, la estampa italiana resulta totalmente original con respecto a la descripción del retablo y altar del panteón de Villafranca, en cuyo nicho principal no se representa ningún crucificado (ni el de Tacca que describe Baglione, ni el de Bernini que grabó Villafranca), ni el magnífico frontal ejecutado en bronce a partir de 1648. De hecho, para la articulación del retablo, el autor del grabado abandona por completo el modelo de Villafranca en favor de un tipología característica de la arquitectura romana desde finales del siglo XVI y a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVII. Un lenguaje arquitectónico

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 277.

⁶⁵² Acerca de las distintas versiones de este volumen fáctico de estampas, *vid. infra*.

semejante por ejemplo al empleado por Onorio Longhi en el monumento funerario de Virgilio Crescenzi para San Gregorio al Celio.

Las diferencias con la estampa de Villafranca son francamente notables. Aunque hubiera tomado la imagen de Villafranca como referencia para la distribución general del espacio, el autor de la estampa italiana demuestra conocer las noticas incluidas por Baglione en lo relativo a las escaleras, la planta circular y la oscuridad reinante en la sala, ya que ninguna ventana se especifica en los perfiles del alzado de la cripta. También pudo haber manejado la descripción de Pozzo en lo relativo a las “*certe rose di metallo*”, para ilustrar el remate de la clave de la bóveda. El delicado florón y la magnífica lámpara genovesa descritos por Villafranca, son sustituidos por una curiosa formación a partir de hojas colgantes a modo de particular capitel corintio invertido.

Conocer el autor de la estampa y las circunstancias en las que se produjo su primera impresión y edición, aportarían más datos para establecer hipótesis conclusivas sobre el origen de esta imagen. Habíamos indicado cómo esta estampa se encuentra en algunas de las ediciones del volumen titulado *Palazzi diversi nell'anima città di Roma et altre*, una colección facticia de estampas de la cual hemos localizado varios ejemplares en los fondos de las principales bibliotecas españolas, italianas, inglesas, francesas, americanas y alemanas. La falta de homogeneidad en los distintos ejemplares que hemos analizado, donde se encuentran con frecuencia estampas añadidas y donde ni siquiera se respeta el mismo orden en la consecución de las imágenes, complica gravemente la investigación de este conjunto, una auténtica rareza bibliográfica de gran interés para la difusión de la imagen del monasterio y del panteón escurialense, ya que los ejemplares más antiguos, que podemos fechar con cierta seguridad a partir de 1638, contienen una copia del séptimo diseño del monasterio escurialense, además de la citada estampa del panteón⁶⁵³.

Hemos localizado tres frontispicios diferentes que acompañan los distintos ejemplares. Los dos primeros indican como editor de la obra a Giovanni Battista de Rossi y llevan las fechas de 1638 y 1655, respectivamente. El tercero se corresponde con la reimpresión de la obra que hizo en el siglo XVIII el editor Carlo Losi, quien posiblemente adquirió las planchas y grabados procedentes de la imprenta de Matteo Gregorio de Rossi, único heredero de Giovanni Battista.

⁶⁵³ Posiblemente se trate de una copia de la la magnífica estampa realizada por Henrius Van Schoel, a partir del dibujo de Giovanni Maggi, que reproducía en líneas generales (aunque invertido) el VII diseño de Herrera (1587) a partir de la difundida estampa de Abraham Ortelius (1591), *vid.* PÁEZ, Elena y MAGARIÑOS, Juan Manuel (1985), *op. cit.*, pp. 254-255 y 264-265. Hemos localizado la estampa en el *Istituto Nazionale per la Grafica di Roma*. Presenta una didascalia con una amplia dedicatoria en latín al monarca Felipe III y en el cuadro central el editor Giovanni Orlandi dedica y dona la estampa al cardenal Sforza, colocando preeminentemente su escudo heráldico. Se anota también las firmas de “Giovanni Maggi RO(mano) FE(cit)” y “Henricus von Schoel formis”.

Giambattista de Rossi fue uno de los editores más importantes de Roma en la segunda mitad del siglo XVII, cuya fama ha quedado prácticamente eclipsada ante la figura de su primo y rival editorial Giovanni Giacomo de Rossi, sin duda el principal impresor de la ciudad⁶⁵⁴. Ambos eran sobrino e hijo respectivamente de Giuseppe de Rossi “el viejo”, editor milanés activo en Roma entre 1619 y 1639, quien contaba entre sus principales promotores con Paolo Mellini, pariente del cardenal Giangrazia Mellini, el duca Altemps o el mismísimo Cassiano dal Pozzo⁶⁵⁵. Francesca Consagra estableció los límites cronológicos de la actividad romana de Giovanni Battista de Rossi, aprendiz de su tío Giuseppe, entre 1617 y 1628, cuando abrió su propia imprenta con su hermano Giuseppe en Piazza della Pace, un foco de peregrinos y “turistas” en la ciudad de Roma⁶⁵⁶. Como demuestra Consagra, las tensas relaciones entre los hermanos provocarían que en 1635 Giovanni Battista de Rossi abandone el negocio para instalarse por su cuenta en Piazza Navona, cerca del palazzo de Cupis⁶⁵⁷.

En líneas generales, creemos que el origen del libro *Palazzi diversi* se encuentra en el corpus de palacios romanos ejecutados con anterioridad a 1638 por el grabador Giacomo Lauro⁶⁵⁸. Posiblemente, se tratara de una obra editada por iniciativa de Giuseppe de Rossi “el viejo”, con imágenes correspondientes al volumen titulado *Ecclesiae et Palatiae Urbis Romae* de Lauro. A medida que Giovanni Battista de Rossi fue independizándose y comenzando su actividad como editor, primero en Piazza della Pace y especialmente en Piazza Navona, pudo aumentar su propia colección de planchas, decidiendo entonces encargarse un nuevo corpus de palacios a otro grabador, hacia 1650. Quizá en este segundo momento, y a petición de sus clientes, De Rossi introdujo diferentes planchas en la colección original de palacios romanos, añadiendo las vistas de Venecia (la Plaza de San Marcos y el palacio del Gobierno de la República) o aquellas del Escorial, realizando un nuevo frontispicio con la fecha de 1655.

⁶⁵⁴ Remitimos al magnífico estudio de la actividad de esta familia, realizado por CONSAGRA, Francesca (1993), *op. cit.*

⁶⁵⁵ La actividad de Giuseppe de Rossi, patriarca de esta saga editorial, fue abordada por Ehrle intentó esclarecer las distintas personalidades que confluían en el apellido de Rossi en sus pioneras investigaciones sobre el grabado y la imprenta romanas, *vid.* EHRLE, Francesco, *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pèrac – Lafréry del 1577 riprodotta dall'esemplare esistente nel Museo Britanico*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1905, pp. 22-24. Francesca Consagra estableció a partir de los documentos del *Archivio Storico del Vicariato* en Roma las fechas de nacimiento y muerte del impresor, 1590 y 1639, dando además a conocer importantes documentos acerca de su matrimonio en 1616 (con 55 años) y su actividad empresarial en Roma.

⁶⁵⁶ CONSAGRA, Francesca (1993), *op. cit.*, p. 92 y ss. Giuseppe dedicó a Cassiano dal Pozzo el ejemplar de frisos ornamentales de Odoardo Fialetti, en 1628. Tras la muerte del editor e impresor, Pozzo seguirá privilegiando al sobrino Giuseppe “el joven”.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, pp. 149-157. Como indica la autora, también influiría en la separación el reciente matrimonio de Giovanni Battista, casado en 1634 con Margherita Cenci.

⁶⁵⁸ Lauro fue uno de los protagonistas del grabado romano de finales del siglo XVI y principios del XVII. Una de sus empresas editoriales más interesantes fue la publicación del *Antiquae Urbis Splendor*, en 4 volúmenes, o *L'heroico splendore della città del mondo*, publicado entre 1630 y 1645, de manera general remitimos a CALISTO, Laura di, voz “Lauro, Giacomo”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-lauro_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-lauro_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015)

Aunque no podemos descartar la hipótesis de que la estampa italiana incluida en el *Palazzi Diversi* pueda ser una derivación tardía de la imagen de Villafranca, consideramos que sería una reproducción demasiado libre y fantástica de la misma. Si admitimos la hipótesis de que Villafranca, al igual que haría Juan de Herrera, se inspiró en los planos y proyectos arquitectónicos originales para realizar sus grabados del panteón, creemos que también este grabado italiano pudo utilizar un proyecto anterior y diferente de aquel ejecutado con posterioridad a la muerte de Crescenzi, cuando verdaderamente concluyen las obras del panteón. Los grabados de Villafranca, reproducen la obra perfectamente acabada y no reflejan las vicisitudes constructivas que atravesó, por ejemplo, la ejecución de la escalera o la realización del altar. En su segundo viaje a Italia, Crescenzi pudo dejar a sus familiares en Roma algún testimonio gráfico de su primitivo proyecto para el panteón, constituyendo una fuente primordial para el relato de Baglione y del cual esta estampa sería una clara derivación.

d) El panteón en los Diálogos de la Pintura (Madrid, 1633) de Vicente Carducho y en el manuscrito de Lázaro Díaz del Valle.

Ofrecemos a continuación un análisis de las dos primeras fuentes españolas donde se afirma rotundamente la autoría de Crescenzi de las trazas para la nueva fábrica. La primera de ellas es el fragmento, ya mencionado, de los *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633) escritos por Vicente Carducho. El fragmento, dado a conocer en fecha relativamente temprana por Sánchez Cantón, se inserta en la visita que el discípulo realiza por las colecciones artísticas más importantes de la corte madrileña, recalando en la vivienda del marqués de la Torre: “[...] entre las cosas que nos enseñó fue el modelo que hizo por mandado de su Magestad para los entierros de los Reyes: por cuya traza y gobierno se executó en el Escorial, que comúnmente llaman el Panteón; adonde vitorioso ostentó emulación con los de Roma en la majestuosa y rica (si fúnebre) Arquitectura, allí quanto más se ocupaba la vista, más crecía el deseo”⁶⁵⁹.

Sin duda el aspecto principal del texto de Carducho es la paternidad otorgada a Crescenzi del modelo por “cuya traza y gobierno” se ejecutó el panteón, una afirmación impresa en diciembre de 1633. Un año en el que, como ha señalado Blasco Esquivias, prácticamente todos los protagonistas (operarios y mecenas) del panteón estaban en activo y podrían leer los comentarios del pintor, sin que tengamos constancia de ninguna objeción al texto que además estaba dedicado al mismísimo monarca Felipe I. Además de constatar la presencia de modelos para la ejecución de la obra, que veremos ha encontrado prueba documental en una de las piezas inventariadas en la vivienda de Crescenzi tras su muerte en 1635, Carducho propone un parangón entre éste panteón y aquellos otros que se podrían ver

⁶⁵⁹ CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, pp. 149-150. La importancia de los *Diálogos* en relación con Crescenzi ha sido analizado *supra*.

en Roma, resultando victorioso el de los Austrias frente a las fúnebres arquitecturas de los Emperadores: “adonde victorioso ostentó emulación con los de Roma en la majestuosa y rica (si fúnebre) arquitectura”⁶⁶⁰.

Como podría ocurrir con Lorenzo Van der Hamen, las fuentes que utiliza Carducho son tan directas que conducen al mismísimo Crescenzi. Carducho describe la fábrica del panteón escurialense (o quizá el modelo presentado por Crescenzi) con una frase a la vez poética y elocuente: “allí [en el panteón] cuanto más se ocupaba la vista, más crecía el deseo”. Sin embargo, es difícil que Carducho hubiera visitado la fábrica del panteón, mucho menos a partir de 1626. La falta de recursos económicos (y su posterior derivación para construir el palacio del Buen Retiro) provocan la paralización de las obras en 1630⁶⁶¹. La segunda gran fase de los trabajos que concluiría el revestimiento de la cúpula con los mármoles y los bronce correspondientes, junto con el remate general de toda la pieza (altar, suelo, escalera y pulido y asiento de todos los bronce) no se haría efectiva hasta la década de 1640, una vez fallecido Crescenzi.

Aunque el marqués de la Torre nunca perdió su responsabilidad como Superintendente de las obras (y por ello parece obstinado en mantener al servicio del monarca a los bronceistas italianos), a partir de 1630 se vuelca en sus nuevas obligaciones en la corte como Superintendente de Obras Reales, enfrascado principalmente en la construcción del Retiro. Carducho conocía muy bien esta nueva fábrica que prefiere atribuir a la potente personalidad del Conde Duque de Olivares⁶⁶². Para la posteridad, Carducho reserva a Crescenzi el protagonismo en la fábrica del panteón escurialense: un espacio en construcción, cuyo aspecto definitivo solo se había concretado en el modelo que Crescenzi guardaba en su casa y que tanto impresionó a Carducho, reflejo de la majestuosidad y el esplendor que algún día alcanzaría el sepulcro de los Austrias.

En fechas próximas a la decisiva publicación en 1657 de la mejor crónica histórico-artística del panteón, la *Descripción Breve* del padre Francisco de los Santos, podemos situar otra importante referencia que vincula la presencia de Crescenzi en la génesis de la fábrica. Como hemos analizado, Lázaro Díaz del Valle es una de las mejores fuentes para conocer y entender la proyección social de Crescenzi en la corte⁶⁶³. Como prueba de la práctica artística de Crescenzi, Díaz del Valle destaca la “maravillosa traza que dio del Panteón de San Lorenzo el Real de El Escorial”. Como vimos, según su testimonio por esta traza le “honrró el Rey D.

⁶⁶⁰ CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, f. 149vº.

⁶⁶¹ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 193.

⁶⁶² En este sentido, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 191-192.

⁶⁶³ *Vid. Supra.*

Felipe 4º con el título de marqués”⁶⁶⁴. Posiblemente Díaz del Valle conocía los *Diálogos* de Carducho publicados en Madrid en 1633 y tal vez podría haber leído la *Descripción Breve* del Padre Santos, especialmente en lo relativo a la traslación de los cuerpos reales y su colocación en el nuevo panteón, el 16 y 17 de marzo de 1654, ofreciendo una completa relación de la solemne ceremonia⁶⁶⁵.

e) La Descripción Breve (Madrid, 1657) del P. Francisco de los Santos.

La última y más importante descripción del panteón es también la primera en la cual se describe la fábrica concluida y perfectamente acabada⁶⁶⁶. Nos referimos a la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Única Maravilla del Mundo: Fábrica del prudentísimo Rey Philippo segundo, a[h]ora nuevamente coronada por el catholico rey Philippo Quarto el Grande con la Magestuosa obra de la capilla insigne del Pantheon [...]* escrita por el padre jerónimo Fray Francisco de los Santos, y editada por la Imprenta Real de Madrid en 1657.

La importancia de la obra de Santos para el conocimiento del monasterio escurialense, eclipsada por el interés de José de Sigüenza, está siendo revalorizada en su justa medida⁶⁶⁷. Es cierto que Santos, como él mismo confiesa en el *Prólogo*, utiliza a Sigüenza como una fuente indispensable para el conocimiento de las primeras etapas de la construcción del monasterio “reduciendo a más breve tomo sus dos libros, para facilitar más las noticias” y copiando de manera literal algunos fragmentos puntuales del texto. Sin embargo, el padre Santos propone una nueva interpretación de la capilla funeraria, transformada ahora en el lujoso panteón, convirtiéndolo en el nuevo protagonista de la máquina escurialense para mayor gloria de Felipe IV, como un reflejo de sus virtudes y la magnificencia de su reinado. La *Descripción Breve* no es una simple (ni breve) descripción de la fábrica concluida, ni un remedo de la obra de Sigüenza filtrada a través de la nueva mentalidad barroca. A través de su relato, Francisco de los Santos revela el importante significado que el panteón escurialense adquirió durante el

⁶⁶⁴ GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, p. 225 (f. 31v) y p. 227 (f. 22v).

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 226 (f. 31v).

⁶⁶⁶ Poco antes de la aparición de la *Descripción Breve*, se publicó la crónica de Julio Chifflet sobre la visita que realizó al Escorial el monarca Felipe IV en 1656, *vid.* ANDRÉS, Gregorio de, “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial por su capellán Julio Chifflet (1656)”, en *Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, t. VII, 1964, pp. 405-431. Asimismo, resulta interesante el Informe del canónigo Vega y Verdugo sobre la magnificencia del panteón citado por BONET CORREA, Antonio (1966), *op. cit.*, pp. 275-284. Ambas referencias citadas por BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 213-214.

⁶⁶⁷ Remitimos para una semblanza biográfica del padre Santos al reciente estudio de CAMPOS, Javier [SANTOS, Francisco de los], *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1680), Colección del Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escurialenses, 2008. Destacamos la investigación en curso de José Luis Vega Loeches sobre la figura de Santos y las sucesivas ediciones de la *Descripción Breve*, cuyos primeros resultados han visto la luz en diversas publicaciones.

reinado de Felipe IV, convirtiéndose en un verdadero símbolo de la magnificencia de una monarquía que afrontaba tiempos políticamente convulsos.

El éxito que alcanzó la *Descripción Breve* puede medirse a partir de las tres ediciones sucesivas de la obra (1667, 1681 y 1698) que pudieron ser supervisadas por el propio autor. Santos introdujo en cada una de las ediciones pequeñas modificaciones que completaban el discurso, añadiendo las mejoras constructivas o decorativas que se realizaban en la fábrica⁶⁶⁸. El libro de Santos traspasó además las fronteras nacionales y conocemos varias traducciones al inglés, publicadas también con un interesante aparato gráfico entre los siglos XVII y XVIII⁶⁶⁹. Por si fuera poco, la influencia del texto de Santos en el conocimiento que los historiadores del siglo XX tuvieron sobre el panteón y la obra escurialense fue notabilísima, dado que la estructura y organización de su relato fue transmitida, casi copiada de manera literal, en las descripciones que a lo largo de los siglos XVIII y XIX realizaron de esta obra los viajeros y curiosos que la visitaban⁶⁷⁰.

La *Descripción Breve* está prácticamente dedicada al panteón y su finalización por parte de Felipe III y especialmente Felipe IV, entendida como la auténtica culminación de la “Octava Maravilla”. Los avatares de su descripción se condensan en el libro II, dividido en varios discursos. El primero de ellos titulado “*Los motivos que hubo para la fábrica del Pantheon y sus primeros principios*” presenta dos partes bien diferenciadas. Una primera abarca desde la ejecución de la primitiva “Iglesia redonda, con su Capa o Copula” que fabricó Felipe II para entierro de su familia, hasta el traslado de los restos de los Monarcas a los *Infiernos* o bóveda intermedia (espacio situado entre la capilla y el altar mayor de la iglesia). Para este apartado, Santos utiliza prácticamente punto por punto la obra de Sigüenza⁶⁷¹. Como principal diferencia con respecto al texto de Sigüenza, es el acento otorgado al carácter provisional del entierro en los llamados *Infiernos*: “Mas sin duda no tomó semejante resolución para que fuese la última: porque salió esta obra tan estrecha, y de tan poco buelo, respeto de las estendidas alas de sus intentos: que no es posible fuese a su gusto; sino para

⁶⁶⁸ CAMPOS, Javier (2008), *op. cit.*, p. XIII, n. 36. Aunque no existen cambios sustanciales en los capítulos dedicados al panteón.

⁶⁶⁹ Remitimos a VEGA LOECHES, José Luis, “Sobre la primera traducción al inglés de la *Descripción breve* de El Escorial de Francisco de los Santos. *Latelly consumed by fire* (1671), del entorno del conde de Sandwich”, en *Anales de Historia del Arte*, 2009, pp. 181-194.

⁶⁷⁰ El testimonio, a veces literal, de la obra de Santos fue recogido por el siguiente gran cronista de la fábrica escurialense, el padre Andrés Ximénez (Madrid, 1764), como veremos. Sus noticias resultaron fundamentales para la redacción de varias descripciones esenciales para la visita al monasterio, como la obra del padre jerónimo BERMEJO, Damián, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, Madrid, 1820, o la del bibliotecario escurialense QUEVEDO, José, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848 y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*, Madrid, 1849.

⁶⁷¹ Como notas curiosas, en la adaptación de Santos de este fragmento de Sigüenza vemos cómo prefiere utilizar el término Católicos en lugar de Cristianos y emplear verbos en pretérito al referirse a la descripción de los accesos y el estado de la capilla, *vid.* SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, pp. 115 rº y vº.

que poniendo allí los Cuerpos reales, estuviessen como en deposito, hasta tanto que en la Iglesia, o Capilla más profunda, se allanavan las dificultades, dándole mejor disposición; que aunque se hallaron las que vimos, era la que estava elegida para el proposito; no se trató de ellos por entonces”⁶⁷².

Es posible que Felipe II hubiera decidido zanjar la cuestión del enterramiento dinástico con la solemne traslación y colocación de los cuerpos reales en la bóveda intermedia, una vez que las dificultades constructivas planteadas en el panteón (falta de luz y ventilación, incómodos accesos y no demasiado espacio útil) desaconsejaron su utilización⁶⁷³. Pero en tiempos de Felipe III, con la reactivación de las obras, estaba claro que dicho espacio (angosto y desornamentado) no cumplía las expectativas que marcaba el decoro debido a sus Majestades: “y quedóse la primera, en aquel estado de triste, obscura, dificultosa, y distante; circunstancias que no le parecieron bien al Prudentísimo Monarca”. Santos justifica entonces la necesidad de concluir lo que el celo y la humildad de Felipe II le impidieron terminar: aquellos que visitaban el lugar “espantávanse de verlos [los restos de los monarcas] a tan corto espacio reducidos [...] que los Huessos que fueron columnas de edificios, en que vivió la Fe tan defendida, no estaban bien donde estaban; y que Cuerpos, cuyos espíritus, por su valor virtuoso, se juzgavan gozando los espacios de la habitación del cielo (como lo afirman revelaciones) pedían en la tierra la correspondencia posible, en el lugar de su descanso”⁶⁷⁴.

La segunda parte de este primer Discurso se corresponde con la reactivación de las obras por voluntad de Felipe III y su construcción hasta la muerte del monarca en 1623. Es aquí donde Santos hace una referencia explícita a Crescenzi, quien junto con Pedro de Lizargárate, será uno de los “artífices de diversas partes” que llegaron al Escorial para comenzar las obras: “Vinieron Artífices de diversas partes, en quien se hallavan las prendas que han de tener los que son Maestros consumados en la Architectura. El principal de todos fue Iuan Bautista Crecencio, hermano del Eminentísimo Cardenal Crecencio, persona de mucha observación y cuydoso estudio de las antiguas y modernas Fábricas, celebradas en Roma, de donde era natural. El otro fue Pedro Lizargárate, Vizcaíno; con cuya dirección se hizieron luego diversas trazas, para el mejor acierto de lo que su Majestad deseaba ver executado en Bronces, y Mármoles”⁶⁷⁵.

⁶⁷² SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 115vº.

⁶⁷³ Esta idea ha sido defendida en MARTÍN GÓMEZ, Pedro, *La casa perpetua del Rey de España o las Tumbas reales de El Escorial*, Humanes, Lavel, 1987, pp. 89-99 y pp. 117-118. También VEGA LOECHES, José Luis (2007), *op. cit.*, p. 175 y ss.

⁶⁷⁴ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 116vº.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 117rº. Un pasaje prácticamente semejante, con algunas variantes en la organización de la información en SANTOS, Francisco de los (1680), *op. cit.*, p. 171, indicado por BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.* p. 172, n. 35. Hemos consultado el ejemplar facsímil publicado recientemente por CAMPOS, Javier (2008), *op. cit.*, especialmente el capítulo XXIII del Libro II, pp. 169-178. Salvo las acotaciones que indicaremos, no presenta ninguna novedad en relación con la participación en la fábrica de Crescenzi.

En relación con la polémica por las condiciones para la obra del panteón, firmadas por el Maestro Mayor Juan Gómez de Mora y el Aparejador Pedro de Lizargárate, es significativa la total ausencia de Mora en el relato del padre Santos. Esta ausencia confirma la función administrativa del Maestro Mayor en la firma de las condiciones del panteón, quedando absolutamente apartado de la fábrica escorialense por deseo expreso del monarca. Siendo el arquitecto más reconocido e importante del reinado de Felipe III, su ausencia se explica atendiendo a la realidad de los hechos que acontecieron en la fábrica protagonizada por otros artífices. Por si quedaba alguna duda de la paternidad de Crescenzi, Santos amplía ligeramente la información en su *Cuarta Parte*: “Consideraron el sitio - Crescencio y Lizargárate - y Crescencio haziendo y delineando la Planta, siguió la forma rotunda que antes tenía, rebajando el suelo cinco pies más, porque se proporcionasse la altura con la anchura, y la forma redonda quedasse según las líneas de el Arte”⁶⁷⁶. Comienzan entonces las primeras diligencias para llevar a término la obra “y viendo, que su gusto era, que en el mismo lugar que eligió el Rey su padre al principio en aquella Iglesia, o Capilla más profunda, se fabricasse el Entierro como convenía: reparando y advirtiéndolo en el estado, y capacidad del Hueco, le hallaron necesitado de mas altura para la buena proporción que pedía aquella Pieça. Dieronsele, rebaxando el suelo cinco pies y medio más de lo que antes tenía; y elegida la traza de mejor gusto, para todo lo que se había de obrar, entre algunas que se hizieron, se comenzó a executar el año de mil y seiscientos y diez y siete”⁶⁷⁷. Al igual que Giovanni Baglione (*Vite*, Roma, 1642), el Padre Santos recoge también la existencia de varias trazas entre las cuales se escogió aquella “de mejor” gusto.

Continúa Santos su relato con las dificultades que impidieron, a su juicio, la buena marcha de las obras del panteón y cómo “se quedó lo alto de la Medianaranja, por cubrir, las Vrnas, por acabar, y la Escalera, y solado por hazer: muchos de los Bronces por vaciar, y casi todos por dorar: y los inconvenientes antiguos, se quedaron en pie; la falta de luz, y la dificultad de la entrada”⁶⁷⁸. Comienza entonces el II Discurso, *Prosíguese la obra del Pantheon, y allananse algunas dificultades hasta conseguir el fin*, precisamente con la llegada al trono de Felipe IV. En un primer momento explica Santos cómo “Mucho duró la Fábrica sin hazerse cosa en ella, mas que cerrar la Medianaranja, sentar el Solado y la Escalera con unos chapados de Mármol de una vara en alto, sobre las Gradass”, debido precisamente a los

⁶⁷⁶ SANTOS, Francisco de los (1680), *op. cit.*, pp. 171-172, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.* p. 173, n. 43.

⁶⁷⁷ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 117r^o. Con respecto a esta elección de la mejor traza, Santos nada indica en la *Cuarta Parte*, aunque sí manifiesta que: “Hecho assi el Dibujo, y la Planta, se portearon jaspes finísimos de Tortosa y mármoles en abundancia de las canteras de San Pablo de Toledo y las de Vizcaya, y de otras partes de España, y para los Ornamentos, muchos Bronces, Oro, Plata y otros materiales y se dio principio a la Obra (como dexamos advertido en otro Capítulo) el año de 1617”, *vid.* SANTOS, Francisco de los (1680), *op. cit.*, p. 172.

⁶⁷⁸ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 117r^o.

graves “accidentes” que ocurrieron “sobre los que antes avia”⁶⁷⁹. Según Santos es ahora cuando aparece el que sería uno de los problemas más graves para el panteón: “una Fuente manantial, que rompiendo por entre las junturas de los Iaspes, dio en brotar de tal manera, que lo aguava y maltratava todo, sin saberse en muchos años, qual fuesse el origen della”. Y aparece aquí el segundo gran problema: “El otro, fue estar apartado de aquí el Superintendente de la Obra, viviendo en Madrid, con cuya ausencia los Maestros, y Oficiales, no andavan con el cuydado y vigilancia, que convenía”⁶⁸⁰.

Esta referencia tiene forzosamente que ver con Crescenzi, que debía residir de manera más estable en Madrid desde 1626, entendiendo su ausencia como el descuido de la fábrica. Esta crítica subraya el peso de Crescenzi como Superintendente de la obra del panteón, aunque el prior del monasterio fuera considerado el Superintendente de la fábrica escorialense por designio de Felipe II. Santos consideraba a Crescenzi Superintendente del panteón, y no sólo del trabajo de los broncees como a veces especifica la documentación, sino de un conjunto que emplea de manera indisoluble cantería y ornamento y del cual Crescenzi era la imagen visible, como apuntaba Carducho, como entendía Lázaro Díaz del Valle y como afirmarán los miembros de la Junta de Obras y Bosques en sus informes para la entrada de Crescenzi en la Junta en 1630.

Esta primera parte concluye con la insistencia en los dos problemas “antiguos” de la construcción del panteón: la falta de luz “y lo poco fácil que se juzgava, el podersela dar” y la necesidad de una entrada “honorífica, competente y fácil”⁶⁸¹. Santos aporta algunas soluciones que se dieron para estos problemas, especialmente las humedades. Explica que “Tanta fuerça hizieron estas cosas en el concepto de un Maestro grande, y señalado en Architectura, que quiso persuadir a su Magestad, convenía deshazer esta obra y tratar de edificarla en otra parte”. Esta afirmación es ciertamente sorprendente, especialmente después de todo el esfuerzo material y económico invertido en la construcción en marcha. Tal sugerencia, que debió ser notoria, solo podría haberla lanzado alguien cercano al Rey que conociera directamente la obra. No había tantos “maestros grandes y señalados en Arquitectura” que tuvieran acceso e influencia sobre Felipe IV. Aunque nos cuesta creer que Crescenzi quisiera poner así una espada de Damocles sobre su principal empresa constructiva en la corte, las dudas sobre la estabilidad de la bóveda que había manifestado al legado Barberini nos indican su falta de confianza en la solidez de la estructura. No podemos dejar de lado al gran ausente, Juan Gómez de Mora, quién pudo haber sugerido un nuevo proyecto

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pp 117vº-118rº.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 118rº.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 118rº.

para desacreditar a Crescenzi, coincidiendo con las críticas que intentaron desestabilizar su profesionalidad en 1626⁶⁸².

La documentación confirma que efectivamente se trató de averiguar las causas del manantial, proponiendo diversas soluciones como la realización de canalizaciones para desviar la corriente, tal y como describe Santos: “resolvieron, en que convenía, que en contorno de los Iardines arrimados a la parte más vezina al Pantheon, se hiziessen unas Alcantarillas, para divertir el corriente”⁶⁸³. Sin embargo, la solución definitiva la encontró el padre fray Nicolás de Madrid, prior del Monasterio y Superintendente de la propia fábrica durante la segunda etapa constructiva (a partir de 1638)⁶⁸⁴. Comienza ahora la parte del relato más “tendenciosa”, en relación con el peso específico en la fábrica de los monjes jerónimos que intervinieron efectivamente en su construcción. Como veremos por la documentación conservada, los asuntos relativos a la obra del panteón ocuparán un lastimoso segundo plano durante buena parte del reinado de Felipe IV (especialmente a partir de 1630), y en parte serán los constantes requerimientos del nuevo prior, Fray Nicolás de Madrid, quienes consiguen la efectiva reactivación de las obras.

Santos subraya el papel en esta segunda etapa de los monjes jerónimos, empezando por el prior Fray Nicolás, a quien otorga el máximo protagonismo a la hora de acabar con los problemas constructivos del panteón: la falta de luz, la humedad y el acceso. Por su excelente gestión en las obras, según Santos, Felipe IV nombró a Fray Nicolás Superintendente en 1647 y lo elevó al priorato del monasterio: “y en nueve años que corrieron por su cuenta estas, y otras obras: llegó esta maravillosa Fábrica a su término deseado”⁶⁸⁵. También destaca Santos el trabajo de los dos hermanos legos, plateros de oficio, fray Eugenio de la Cruz y fray Juan de la Concepción, que se encargaron de ejecutar los bronce del altar⁶⁸⁶. No obstante, atribuirá a Alonso Carbonel, “Maestro Mayor de las Obras”, las trazas del nuevo altar, la escalera y el

⁶⁸² Eugenio Llaguno suponía que este “Maestro grande y señalado” era el propio Crescenzi, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, p. 172.

⁶⁸³ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 118rº.

⁶⁸⁴ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.* p. 194 y ss.

⁶⁸⁵ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 119vº. Con respecto a la duración de las obras del panteón, Santos ofrece datos contradictorios pues si bien en esta ocasión es riguroso al considerar los nueve años que duraron las obras desde que el padre Fray Nicolás de Madrid se encargó de su supervisión, más adelante parece dar a entender que estos nueve años han sido el total de la construcción, que comienza efectivamente en 1617: “Acabòse la obra del Pantheon à los ultimos de Febrero, del año de 1654, aviendose començado en el de 1617; aunque lo precisso que durò, fueron nueve años”, *ibídem*, p. 144rº.

⁶⁸⁶ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, pp. 119vº-120rº. Indica que son “dos religiosos deste Real Monasterio” los que ejecutaron los bronce del altar con “buen arte y primor”. Más adelante (p. 167) especifica su explicando que Felipe IV recompensó su trabajo con una pensión de 200 ducados en el Obispado de Astorga. El padre Ximénez incluirá la biografía de estos dos artífices en su “Apéndice”, *vid.* XIMÉNEZ, Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio: comprendida de la descripción antigua, y exornada con nuevas vistosas Láminas de su Planta y Montea: aumentada con la noticia de varias grandezas [...] y coronada con un Tratado Apéndice de los Insignes Profesores de las Bellas Artes Estatuaria, Arquitectura, y Pintura, que concurrieron a su fundación y después la han enriquecido con sus obras* (Madrid, 1764), edición facsímil, Madrid, Maxtor, 2006, pp. 441-443.

solado definitivo, y también destaca la participación de Bartolome Zúmbigo, “que asistió a mastrar la obra”. Asimismo, subraya el protagonismo de Felipe IV en la terminación de las obras, siguiendo puntualmente las informaciones del prior Fray Nicolás. Cuando éste consigue divertir la corriente y acabar con las inundaciones, Felipe IV al ver el óptimo resultado de la intervención durante una visita efectuada en otoño, autoriza al todavía vicario fray Nicolás para proceder a la apertura de una ventana con la que iluminar el interior “rompiendo la pared de la Iglesia”⁶⁸⁷. Similar proceso ocurre con la creación de la nueva escalera y acceso. Felipe IV se deja asesorar convenientemente por Fray Nicolás, quien le muestra las distintas trazas de lo que se pretende construir, y el Rey autoriza su ejecución. En este caso se decide abrir una puerta “por la Iglesia principal, junto al Atrio de la Sacristía, rompiendo una pared ceñida de un Arco de piedra Berroqueña”.

Al igual que Lázaro Díaz del Valle, Santos dedica la segunda parte del Libro II a explicar detenidamente la “*Traslación de los Cuerpos Reales al Panteon. Corona de esta maravilla, entierro de los catholicos monarchas de España*”, una solemne ceremonia que tuvo lugar el 17 de marzo de 1654 presidida por el prior del monasterio⁶⁸⁸. Santos explica con detalle las ceremonias previas a dicha traslación, especialmente la consagración del altar por parte del Patriarca de las Indias, Don Alonso de Guzmán. La narración de Santos traduce la profunda impresión que debió causar entre los asistentes el descubrimiento del nuevo panteón: “Baxaronlos por aquella Escalera, toda llena de resplandores, no solo por las luzes de las Arañas, que reverberavan en los Marmoles, y Jaspes; sino por las que nuevamente iban passando. Y entrando en el insigne Entierro, que les aguardava, le hallaron con el lucimiento, grandeza y compostura, que puede imaginarse para la ocasión. Los Ángeles del contorno, que bañados de Oro, adornan las Pilastras, estaban con Hachas encendidas en las manos: alumbravan el Altar multiplicadas velas: la Lámpara pendiente en medio, con sus veinte y quatro luzes ilustrava el Edificio, y ya se vé la consonancia, que haría tanta claridad, con el pulimiento de los materiales, que le componen preciosos, decentes y ajustados”⁶⁸⁹.

La riqueza y majestuosidad del panteón sobrecogía el ánimo de los asistentes, multiplicados los destellos y el resplandor de las antorchas gracias al pulimento de las superficies en un pretendido y teatral golpe de efecto.

⁶⁸⁷ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 118vº.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, pp. 144-173. La traslación de los cuerpos reales debió ser un acontecimiento singular, y no sólo fue difundido públicamente gracias al libro de Santos. Díaz del Valle describió punto por punto la colocación de los cuerpos del Emperador Carlos V, Felipe II y Felipe III, con sus respectivas consortes, las reinas Dña. Isabel, Dña. Ana y Dña. Margarita, además del cuerpo de la primera esposa de Felipe IV, Dña. Isabel de Borbón. El embajador de Florencia también dará cuenta del evento, más interesado en la narración de los pormenores de la ceremonia (insistiendo en el milagro del cuerpo casi incorrupto del emperador Carlos V que en la descripción de la nueva fabrica: “*furono posti nella nuova Cappella chiamata Panteon destinata per l’Interro de’ Rè*”, en ASM, AFM, filza 4971, s.f. (21/3/1654).

⁶⁸⁹ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 165rº.

f) *El panteón en los libros de viajes hasta la muerte de Carlos II*

Durante la segunda mitad del siglo XVII, la *Descripción Breve* del padre Santos se convierte en el libro de referencia para el conocimiento y difusión de la obra escurialense y de su recién inaugurado panteón. En este sentido, queremos destacar la presencia del panteón en los libros de viajes redactados por los visitantes (reales o “de gabinete”), principalmente extranjeros. Aunque el auge de este género literario se produzca en el siglo XVIII⁶⁹⁰, son varios los viajeros que visitan el monasterio escurialense, atraídos por la inauguración del panteón, convertido seguramente en un nuevo punto de atracción “turística”: Lady Fanshawe (h. 1665), Antonio Brunel (1655, 1664), Francisco de Bertaut (1659, 1664) y el viaje imaginario de la condesa d’Aulnoy (1679). En estos relatos no encontramos referencias objetivas y precisas a la historia constructiva del panteón debido a las características propias de este género literario y al objetivo de sus escritores, más interesados en la narración de su experiencia personal y el descubrimiento de nuevos paisajes y monumentos curiosos durante su viaje. El protagonismo de los arquitectos (desde Juan Bautista de Toledo hasta el propio Crescenzi) queda eclipsado ante la contemplación directa de la fábrica y sólo aquello que emociona al viajero, positiva o negativamente, será digno de tenerse en consideración. Por ello, queremos destacar cómo el panteón es capaz de impresionar enormemente la imaginación de los viajeros, incluso aquella del escéptico Brunel, que tan feroces críticas lanzará contra la arquitectura del conjunto escurialense.

El primero de nuestros viajeros ilustres será el abate François Bertaut, que recorre España en 1659 en el séquito del mariscal Antonio Grammont. Sus experiencias en nuestro país fueron publicadas en varios volúmenes⁶⁹¹. Si tenemos en cuenta las descripciones realizadas por Brunel o la condesa d’Aulnoy, sorprenden a ciertos paralelismos casi literales en los tres relatos: tanto Brunel como Bertaut consideran El Escorial “una masa de piedra” y el panteón uno de los lugares más bellos de todo el conjunto. La impresión que provoca la

⁶⁹⁰ Como bibliografía de referencia vid. GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1952-1962; ANDRÉS, Gregorio de, “Presencia de ilustres visitantes en El Escorial durante el siglo XVIII”, en *Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 5, 1981, pp. 183-202; BLASCO, Selina, “La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII: reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado”, en *Cuadernos de historia moderna*, nº 12, 1991, pp. 167-182; CHECA CREMADES, Fernando, *Madrid en la prosa de viaje I (siglos XV, XVI, XVII)*, Madrid, 1992; BONET BLANCO, María Concepción, “La imagen del Escorial: un viaje a través de la literatura (siglos XVII y XVIII)”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco J., *Literatura e imagen en el Escorial*, actas del simposium (1/4-9-1996), San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1996, pp. 511-530. También en relación con la literatura de viajes, ya en los siglos XVIII y XIX, vid. DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier, “El Escorial en los libros de viaje de época romántica” y MARTÍNEZ CUESTA, Juan, “La visión del monasterio de San Lorenzo por los viajeros ingleses durante el reinado de Carlos III”, ambos en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco J. (1996), *op. cit.*, pp. 532-548.

⁶⁹¹ BERTAUT, François, *Journal du voyage d’Espagne: contenant une description de ses royaumes et de ses principales villes*, Paris, Louis Billaine, 1669 (ejemplar BNE). Citamos por la traducción de GARCÍA MERCADAL, J. (1962), *op. cit.*, pp. 619-621.

descripción de Bertaut acerca del panteón es también semejante a Brunel, un relato basado más en la lectura y contemplación de los grabados que en una visita real al espacio. En el caso de Bertaut, él mismo confiesa al final de su relato conocer “un libro de El Escorial” donde se trata de todo lo concerniente a la fábrica que le exime de aportar más detalles⁶⁹².

El conocimiento de la *Descripción Breve* del padre Santos (Madrid, 1657), le permite incluir en su relato una gran cantidad de noticias recogidas por el monje jerónimo. Conoce el significado del término “panteón” y su filiación con aquel romano tanto por su forma como por su contenido y describe las medidas exactas de la fábrica o el número de escalones o de sarcófagos: “Es una capilla abovedada, que está justamente debajo del altar mayor, así llamado a imitación del Panteón de Roma, a causa de la forma redonda y que es el sitio donde descansan todos los reyes de España, que igualan a los dioses de la antigüedad. Al salir de la cripta se encuentra una puerta de siete pies de alto y cuatro de ancho, que está calada con rejas de bronce dorado muy bien trabajadas, los lados de la cual son de mármol. En lo alto están las armas de España en piezas traídas de diferentes clases de piedras y de metales para hacer ese blasón, y debajo entre el escudo y lo alto de la puerta hay esta inscripción [...] Desde esa puerta se bajan treinta y cuatro escalones de mármol y se entra en una bóveda que tiene treinta y cinco pies de diámetro y treinta y ocho pies de alta desde el suelo, que es de trozos ensamblados de jaspe y de mármol hasta la clave [...] En ese panteón no se ponen más que los cuerpos de los reyes y reinas que han tenido descendencia. No hay sitio más que para veintiséis cuerpos, a saber doce de cada lado y dos encima de la puerta. Al presente no hay allí más que siete”⁶⁹³.

Contagiado por el espíritu funerario del recinto, Bertaut insiste en subrayar la profusión de mármol negro no sólo en los sepulcros, sino en el total revestimiento de la capilla: “Todo el interior de esta capilla es de mármol negro, a excepción de las lucernas y de algunos adornos de jaspe y mármol rojo. Este mármol negro está enriquecido de tantos adornos de arquitectura y de tanto bronce dorado, que ello produce el más bello efecto del mundo [...] Entre cada hondonada hay dos pilastras de mármol negro, acanaladas, cuyas bases y capiteles son de bronce, y en el medio hay un ángel de la misma materia que sale de las pilastras con un candelero. En cada hondonada hay cuatro especies de tablillas de mármol negro, dentro de las cuales hay cuatro grandes urnas también de mármol negro, con multitud de florones de bronce, un cartucho en el centro, para poner el nombre, teniendo cada urna su cubierta enriquecida de lo mismo”. Quizá el error se produzca ante la falta de luz del conjunto o más bien por una lectura demasiado rápida de la *Descripción Breve* donde Santos consigna

⁶⁹² Hablando de la capilla donde se entierran los cuerpos de los príncipes y princesas, Bertaut explica que sus nombres “están en el libro que trata de El Escorial, que señala también exactamente el número de los cuadros con la diferencia de los adornos; en fin todo lo que allí se encuentra, por eso es por lo que no diré nada más de esto”, *vid.* GARCÍA MERCADAL, J. (1962), *op. cit.*, p. 621.

⁶⁹³ Las medidas del panteón aportadas por Santos son 36 pies de ancho por 38 de alto (desde el pavimento hasta la clave de la bóveda), *vid.* SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, pp. 128-129.

puntualmente cada uno de los materiales empleados. Tal vez Bertaut visita el panteón a partir del grabado de Villafranca que acompaña el texto de Santos, que difícilmente expresa el colorido de los materiales.

Destacamos a continuación el relato de Antonio Brunel, que visitó España en 1655 (tan sólo un año después de la inauguración oficial del panteón y sin que la primera edición de la *Descripción Breve* hubiera todavía visto la luz)⁶⁹⁴. Junto con la biblioteca y el altar mayor de la Basílica, el panteón es todo lo que Brunel encuentra digno de la fama de la obra escurialense que “puede pasar en España por una obra maravillosa pero en los sitios donde los edificios hermosos son más corrientes no pasaría por completamente extraordinaria”⁶⁹⁵. Le sorprende (como curiosamente también le sucederá al padre Caimo y al mismísimo Ponz) el nombre dado por los españoles a la sepultura “que llaman Panteón, sin que pueda comprender la razón a no ser a causa de que es una sola bóveda redonda, como el Panteón de Roma”. Esta vinculación del nuevo panteón escurialense con el panteón Romano estaba presente desde la traza de Juan Bautista de Toledo, pero su filiación se incrementó más aún con la intervención de Crescenzi. Como tal fue ya divulgado por Cabrera de Córdoba o Gil González Dávila, como hemos visto.

Continúa Brunel la descripción de su visita, incluyendo noticias sobre la traslación de los cuerpos: “El Panteón está bajo ese altar; se baja a él por una escalera clara, pero estrecha. A la entrada de esa magnífica capilla se ve relucir un mármol que realza su luz sombría por la que despiden el oro de todo el hierro que allí hay y de que algunos sitios de esa hermosa piedra están cubiertos. En medio hay un gran candelabro de bronce dorado. Frente por frente de la puerta está el altar, y en seis diversos nichos hay allí veinticuatro sepulturas de mármol negro, para encerrar allí otros tantos cuerpos; encima de la puerta hay dos más; en todo veintiseis. Ese soberbio mausoleo es pequeño, pero muy práctico. Ha sido acabado bajo el rey actual, que hizo poner allí hace seis meses los cuerpos de Carlos V, de Felipe II y de Felipe III. El primero fue encontrado el más entero. En los nichos del lado izquierdo están las reinas y la última es Isabel de Borbón. El que predicó cuando llenaron esas siete sepulturas, habiendo comenzado por la confusión que debía sentir al hablar delante de tantos reyes que ellos solos habían confundido al mundo, y habiendo arreglado tan bien su concepción, tanto agradó al rey que le ha dado una pensión de mil escudos por año”⁶⁹⁶.

Al margen de los pormenores de la ceremonia de traslación, la descripción de Brunel del panteón es bastante sucinta y limitada a la enumeración de los sarcófagos, los materiales

⁶⁹⁴ BRUNEL, Antonio, *Voyage d’Espagne, curieux, historique, et politique, fait en l’année 1655*, A Paris, Robert de Ninville, 1666, pp. 99-100 (ejemplar BNE). Citamos por la traducción española de GARCÍA MERCADAL, J. (1962), *op. cit.*, t. II, pp. 410-521 y BONET BLANCO, María Concepción (1996), *op. cit.*, p. 529.

⁶⁹⁵ GARCÍA MERCADAL, J. (1962), *op. cit.*, p. 435.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 435.

empleados y algunos de los elementos más llamativos (el altar o el candelabro). Sospechamos por ello que quizá pudiera haber confeccionado su relato a partir de las descripciones proporcionadas por los miembros de su círculo o de los propios frailes que pudieron acompañarle en su estancia en el monasterio, visitado por ello el panteón sólo de oídas (sin contar quizá con la autoridad o los permisos necesarios para entrar al sepulcro regio). Las críticas que vierte acerca de la obra podrían favorecer esta hipótesis ya que, según Brunel, en el panteón hay un gran defecto: “que todos los escalones por donde se baja no sean de mármol y que los lados de los muros no estén incrustados de él puesto que toda la capilla lo está, ya que por todas partes se debería encontrar la misma lúgubre magnificencia. Además el candelabro de bronce se ve el interior que no es dorado y que aparece a través de los brazos dorados que de él salen todo negro y todo sucio”. En marzo de 1654 la obra del panteón estaba acabada en toda su perfección y resultaría difícil que solo un año más tarde, momento de la visita del holandés, faltaran los mármoles del chapado de las paredes.

Brunel añade noticias muy interesantes sobre el encargo y la ejecución de la araña-candelabro que remata el panteón. Al margen de sus críticas al “interior negro” de la estructura, Brunel indica que fue el marqués de Serra quien encargo en Génova dicha pieza: “El marqués de Serra, que lo ha hecho hacer en Génova, se escandalizó mucho de que lo hubiesen puesto de esa manera, diciendo que había enviado el oro y el medio de sujetarlo en el sitio, puesto que no lo podían hacer en Génova porque se desdorbaba por los extremos cuando lo calentaban por el centro. Ha costado 10.000 escudos que es diez veces más de lo que vale; y es muy corriente en este país el ver cosas que han costado prodigiosamente, y que por eso quieren que se admiren como si porque son malos mercaderes, lo que pagan caro valiese más”⁶⁹⁷. Por la inmediatez con la que Brunel describe estos acontecimientos, el propio marqués podría haber sido su fuente directa de información. Se trata de Giovanni Francesco Serra, marqués de Almendralejo (desde 1641) y Strevi, militar de profesión y sobrino del embajador de Génova en España, Giovanni Battista Serra⁶⁹⁸. El Padre Santos en la edición de 1698 de la *Descripción Breve* había dado noticias puntuales del encargo de la lámpara, donde el intermediario entre el monarca y los artistas genoveses había sido el embajador “Juan Bautista Serra”, conde de Villalegre. Según indica Santos, el diseño de la lámpara fue enviado

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 435.

⁶⁹⁸ Francesco Serra era sobrino de Giovanni Battista Serra, embajador genovés en Madrid, y fue el protagonista de una vida azarosa en el terreno militar: participó en el Socorro de Génova (1625) y en las campañas contra Francia en el Piamonte y Lombardía (1638-1652) y Cataluña (1652). El marqués de Leganés le nombró maestre de campo, gobernador de Milán y marqués de Almendralejo, llegando a ser gentilhombre de la cámara en 1641-42. Vivió largas temporadas en España, desde que en 1616 se instalará en la corte junto a su tío. Finalmente falleció en 1656 durante el trayecto de regreso a Milán. Fue propietario de una interesante colección artística, parcialmente adquirida por Felipe IV en la almoneda celebrada en 1664 en Milán, tras su muerte. Algunas de las piezas adquiridas fueron depositadas en el Escorial por el monarca, *vid.* VANNUGLI, A., “La colección del Marqués Giovan Francesco Serra”, en *Boletín del Museo del Prado*, IX 1998, pp. 33-43. Para una breve reseña Ídem, “Colección de Giovan Francesco Serra”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, 2006, pp. 782-783.

desde España al embajador para que contratara en Génova su ejecución con un artífice reconocido. Aunque Santos no indica el nombre de este artista, explica que una vez llegado a España para colocar la lámpara en su lugar, trabajó en el trono del Sagrario de Nuestra Señora en Toledo, obra ejecutada por Virgilio Fanelli⁶⁹⁹.

De los viajeros mencionados, quizá sea menos conocido el relato de Lady Ann Fanshawe (1625-1680), esposa del embajador de Inglaterra en la corte, Sir Richard Fanshawe⁷⁰⁰. Que sepamos, es la primera mujer que describe el Escorial y que pudo visitar este monasterio gracias a la mediación del duque de Medina de las Torres y el consentimiento previo del Papa. Lady Fanshawe visitó la fábrica el 27 de octubre de 1665, acompañada por el prior del monasterio y varios frailes. Comenzaron la visita por la Basílica, atravesando la nave central hasta el altar mayor, y bajando después al panteón que Lady Fanshawe observaría con especial curiosidad (pues sin duda conocería el poema escrito varios años antes por su esposo): “*there saw I the most glorious place for the covering of the bones of their Kings of Spain that is possible to imagine*”. Y procede a describir esta singular maravilla: “*The descent is about thirty steps, all of polished marble, and arched and lined on all sides with jasper polished; upon the left hand, in the middle of the stairs, is a large vault, in which the bodies of their Kings, and Queens that have been mothers of Kings, lie in silver coffins for one year, until the moisture of their bodies be consumed. Over against this is another vault, in which lie buried the bodies of those Queens that had no sons at their death, and all the children of their Kings that did not inherit. At the bottom of the stairs is the Pantheon, built eighty feet square, and is, I guess, about sixty feet over; the whole lining of it in all places is jasper, very curiously carved, both in figures and flowers and imagery; and a branch of forty lights, which is vastly rich, of silver, and hangs down from the top by a silver chain, within three yards of*

⁶⁹⁹ SANTOS, Francisco de los (1698), *op. cit.*, p. 140vº: “La Lampara se hizo en la Ciudad de Genova por uno de los mayores Maestros de Italia, que es el mesmo, que aviendo sido embiado a España para componerla, y armarla, passo a Toledo, y se le encargó la obra del Trono de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora del Sagrario. Embiósele el dibuxo de la Lampara, de orden del Señor Filipo Quarto, al Marqués Juan Bautista Serra, Conde de Villalegre, Correo mayor del Estado de Milán, Cavallero Ginovés, para que le hiziesse executar; y lo consiguió con tanto acierto, que es una de las cosas grandes que ay aqui que ver; y no quiso más satisfacción del coste, que el gusto de su Magestad, que le mostró grande de la obra”. Ceán Bermúdez en su *Diccionario* (Madrid, 1800) expuso una extensa biografía sobre Fanelli, recogiendo las noticias del padre Santos: “quando Felipe IV mandó remitir el dibuxo de un candelero o araña grande al marqués Juan Bautista Serra, Conde de Villalegre, correo mayor del Estado de Milán y caballero genovés, para que el mejor profesor de aquel país le executase en bronce, pues era para el real panteon del Escorial. El marqués hizo el encargo a Fanelli, quien luego que le concluyó vino a España a armarle, y tuvo la satisfacción de haber agradado mucho al rey y de ser bien premiado”, *vid.* CEÁN BERMÚDEZ, J. Agustín (1800), *op. cit.*, t. II, p. 76. NAVARRO FRANCO, Federico, “El Real Panteón de San Lorenzo del Escorial” en *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963, pp. 717-737 (p. 734), publicó los gastos efectuados por la compra de la lámpara desde Génova hasta Madrid, en total 90.000 reales.

⁷⁰⁰ El texto se conserva manuscrito en la British Library (Add. Mss. 41161), y fue publicado en el siglo XIX bajo el título *Memoirs of Lady Fanshawe, wife of the Right Hon. Sir Richard Fanshawe, Bart., Ambassador from Charles the Second to the Court of Madrid in 1665, written by herself, to which are added extracts from the correspondence of Sir Richard Fanshawe*, London, S. and R. Bentley, 1829. Existe una edición moderna de estas memorias, con una introducción de John Loftis, *The Memoirs of Anne, Lady Halkett and Ann, Lady Fanshawe*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

the bottom, and is made with great art, as is also this curious knot of jasper on the floor, that the reflection of the branch and lights is perfectly there to be seen. The bodies of their Kings lie in jasper stones, supported every coffin by four lions of jasper at the four corners; three coffins and three head-stones are set in every arch, which arch is curiously wrought in the roof, and supported by jasper pillars: there are seven arches, and one in the middle at the upper end, and over against the coming in, that contains a very curious altar and crucifix of jasper"⁷⁰¹. Lady Fanshawe explica a su hijo - el destinatario de sus cartas - que no procede a describir esta "*unparalleled fabric in the world*" con más detalle porque su padre, Lord Fanshawe, tenía entre sus libros "*a book written by the friars, and sold in that place*", refiriéndose muy probablemente a la *Descripción Breve* del Padre Santos (Madrid, 1657)⁷⁰².

Tampoco incluirá ninguna noticia sobre Crescenzi la condesa d'Aulnoy, insistiendo en el prototipo romano del panteón: "Felipe IV añadió el Panteón, es decir, un mausoleo a la manera del Panteón de Roma, excavado bajo el altar mayor de la Iglesia, todo de mármol, de jaspe, de pórfido, y en cuyas paredes están alojadas veintiséis hermosas tumbas. Se baja por una escalera de jaspe. Me parecía que entraba en uno de esos lugares encantados de los que hablan las novelas y los libros de caballería"⁷⁰³. Gran imaginación demuestra la condesa, quien nunca estuvo en España, lo cual explica algunas de las fantásticas atribuciones que pueblan su relato⁷⁰⁴.

Podemos concluir cómo las fuentes analizadas correspondientes al siglo XVII transmitirán una nítida imagen del protagonismo de Crescenzi como Superintendente de la fábrica y creador de aquella traza por cuyo gobierno se llevó a cabo la obra, tal y como el padre Santos mantuvo en todas y cada una de las sucesivas ediciones de la *Descripción Breve*.

⁷⁰¹ FANSHAWE, Lady Ann (1829), *op. cit.*, pp. 197-198. El panteón descrito por Lady Ann presenta ciertas inexactitudes que deben responder a la falta de una buena memoria fotográfica por parte de la dama. Así describe los sepulcros sostenidos por cuatro [garras de] leones de jaspe y cómo eran solamente tres los nichos que se abrían en cada uno de los siete arcos.

⁷⁰² Lord Fanshawe es el autor de un sugerente poema dedicado al panteón, publicado en 1647: "*Another Chamber ar full length display'd / the cruel fight before Lepanto made / the gallerys shock'd, the ocean roar'd that day / like a full Lion bloodede with the prey, / and all the shores, and all the billows round / with noise of mortal's thunder did resound / Beneath the building is a 'dark some' vault / witch after all the unwearied workman wrought / then decked it sumptuos, and a glimmering light / from the rich, jasper breaks the thicker night*".

⁷⁰³ La carta en la que describe su fantástica visita al Escorial se fecha en Madrid el 30 de septiembre de 1679, *vid.* Madame D'AULNOY, *Relación del Viaje a España*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 320-321.

⁷⁰⁴ Atribuye el Escorial al Bramante, célebre arquitecto italiano, y buena parte de los frescos al mismísimo Tiziano, *Ibidem*.

g) *Principales fuentes para la obra del panteón en el siglo XVIII.*

Se ha destacado cómo el monasterio de El Escorial cayó en desgracia con motivo del cambio dinástico. Al igual que el maltrecho Alcázar madrileño, el conjunto escurialense constituía una poderosa imagen que evocaba con fuerza la extinta dinastía de los Austrias cuya memoria contribuía a propagar física y materialmente al servir como sepulcro dinástico. Quizá por ello Felipe V no se mostró favorable a los intereses ni de los frailes jerónimos ni del propio monasterio, emprendiendo nuevas empresas artísticas y arquitectónicas que facilitaran su identificación con un nuevo y esplendoroso reinado. La decisión de abandonar el sepulcro escurialense por una nueva sepultura en la iglesia del palacio de La Granja, supuso un duro golpe para el prestigio del monasterio⁷⁰⁵. Sin embargo, el monasterio de El Escorial permanece como referencia casi obligada en las descripciones de los viajeros por España, y la fama de Crescenzi como autor de su traza se verá también perpetuada por los cronistas españoles e italianos que recogen principalmente las noticias aportadas por las principales fuentes del siglo XVII: el padre Santos, Vicente Carducho, Giovanni Baglione y Lázaro Díaz del Valle.

g. 1. Palomino, Crescenzi y el panteón escurialense (1724)

Comenzamos el análisis de las fuentes del siglo XVIII con el *Parnaso español* de Antonio Palomino, analizada anteriormente⁷⁰⁶. Con respecto a la intervención de Crescenzi en el panteón escurialense, Palomino contribuyó decisivamente a mantener su protagonismo como autor “de la maravillosa traza que dio para el panteón de San Lorenzo del Escorial, cuya descripción pedía más dilatado campo”. Además perpetuó el relato de la traslación de los cuerpos reales incluido en el manuscrito de Díaz del Valle: “y donde a 16 y 17 del mes de Marzo del año pasado de 1654 con vigilia, misa y sermón, trasladó el Rey nuestro señor Don Felipe Quarto los Imperiales cuerpos del Augustísimo Señor Emperador Carlos V y su religiosísima consorte, la Serenísima Emperatriz Doña Isabel; y el del muy prudente Don Felipe Segundo, y su consorte la Señora Reina Doña Ana; y los del Señor Rey Don Felipe Tercero y su esclarecida consorte, Doña Margarita de Austria; y el Real cuerpo de la reina nuestra Señora Doña Isabel de Borbón, primera esposa del señor Felipe Quarto”⁷⁰⁷. Bien podría Palomino haber añadido que también reposaban los restos del último de los Austrias, el

⁷⁰⁵ No obstante el primogénito de Felipe V, el malogrado rey Luis I (1707-1724) y su primera esposa María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714) fueron enterrados en el panteón. Sólo Carlos III recuperaría el panteón como espacio de enterramiento preferente para los Borbones, manteniéndose hasta la actualidad con algunas excepciones.

⁷⁰⁶ PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 321.

⁷⁰⁷ *Ibidem*. La cita es una transcripción literal del pasaje de Díaz del Valle, *vid.* GARCIA LÓPEZ, David, (2008), *op. cit.*, pp. 225-226.

rey Carlos II (fallecido en 1700) y los de María Luisa de Saboya, primera esposa del actual gobernante Felipe V, fallecida en 1714, pero no parece interesarse en estos pormenores.

En la biografía de Velázquez, Palomino aporta importantes noticias sobre el Crucifijo para el altar del panteón, encargado por Felipe IV hacia 1659 y colocado definitivamente por el pintor sevillano⁷⁰⁸. Palomino aclaró la autoría del Cristo al establecer que: “El año de 1659 llegó a España la Imagen del Christo Crucificado de bronce, y dorado, que mandó hazer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova, para la Capilla Real del Panteón; Entierro de los Catholicos Monarcas de España. Fue su artífice un sobrino de Julián Fineli (alievo, o Discipulo del Algardi), que siendo mozo, mostró en esta Obra más de lo que se esperaba. Traxéronlo a Palacio por el mes de Noviembre, y fue visto de su magestad en la Pieza Ochavada, y luego mandó a Diego Velázquez, diesse orden de llevarlo a San Lorenzo el Real y que fuesse también allá para ver la forma que se avia de tener en su colocación”⁷⁰⁹. Una afirmación que de haber sido tomada en cuenta, habría ahorrado muchos errores de atribución del Cristo del panteón, que todavía hoy algunas guías turísticas y obras de carácter divulgativo siguen considerando obra del italiano Pietro Tacca.

Destacamos por último la atribución al escultor milanés Juan Antonio Ceroni de los ángeles de bronce que decoraban el interior del panteón, colocados en los huecos de las dobles pilastras estriadas. Atribución que Palomino extrae de las notas de Díaz del Valle y que será difundida por Ponz y Ceán Bermúdez más adelante⁷¹⁰.

g. 2. La crónica oficial de los jerónimos: el P. Andrés Ximénez (1764)

En 1764 se publicó la obra del monje jerónimo Andrés Ximénez, el tercer gran cronista de la orden de San Jerónimo, que siguiendo la senda iniciada por José de Sigüenza y Francisco de los Santos redactó su propia *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo*

⁷⁰⁸ La disposición del Cristo y la decoración de la sacristía, se enmarcan dentro de la actividad de Velázquez como aposentador real durante los últimos años al servicio del monarca. Fue subrayada por D. Gaspar de Fuensalida en su testificación a favor del pintor para el interrogatorio para la concesión del hábito de la orden Santiago, sugiriendo que el sevillano “se aplicó también a las traças y fábricas de S. M. que le hizo behedor de las obras de dentro de palacio y San Lorenzo el Real y es éste quien acavó y perfeccionó el panteón”, *vid.* GALLEGU BURÍN, Antonio, (ed.) *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, 2 vols, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960 t. II, p. 334. Esta interesante afirmación, confirma las capacidades de Velázquez como arquitecto tracista. El padre Santos en su edición de 1667 de la *Descripción Breve* recogerá la participación de Velázquez en “la Sacristía, la Aulilla, el Capítulo del Prior y otras piezas” (p. 81).

⁷⁰⁹ Citamos por MORÁN TURINA, Miguel (ed.), *Vida de Don Diego de Silva Velázquez. Antonio A. Palomino*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 50. Sobre la gestión del encargo, remitimos a la documentación aportada por GARCÍA CUETO, David, “Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-1657)”, en *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 2005, 311, pp. 297-331.

⁷¹⁰ PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 297 (nº 70). Con respecto a Ceroni, Díaz del Valle anota lo siguiente: “Juan Antonio Ceroni, milanés, escultor excelente que hizo los ángeles del panteón nuevo del Convento Real del Escorial y la Portada de San Esteban de Salamanca y otras estatuas de *stuchi* que están en el Pardo”, *vid.* GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, p. 215 y n. 72.

del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio: comprendida de la descripción antigua, y exornada con nuevas vistosas Láminas de su Planta y Montea: aumentada con la noticia de varias grandezas [...] y coronada con un Tratado Apéndice de los Insignes Profesores de las Bellas Artes Estatuaria, Arquitectura, y Pintura, que concurrieron a su fundación y después la han enriquecido con sus obras. La dedicatoria al monarca Carlos III nos muestra el cambio de orientación que dio la monarquía hacia los intereses del monasterio jerónimo⁷¹¹.

Utilizando buena parte del material redactado por sus antecesores, Ximénez redactará su propia crónica, despojada de los “excesos literarios” de la prosa de Santos y añadiendo interesantes noticias acerca de las últimas obras ejecutadas en el monasterio durante el reinado de Carlos II. Principalmente la decoración al fresco de la bóveda de la escalera principal del claustro, por Luca Giordano, y la descripción de la alhaja donada por Doña Mariana de Neoburgo. Además incluirá un apéndice con las notas biográficas de los principales artistas que han trabajado en el monasterio, su “Breve Catálogo de varios Artífices y Pintores, que han ilustrado con sus obras esta Casa”, que utilizó las noticias incluidas en el Parnaso de Palomino (como confiesa el propio Ximénez)⁷¹². En relación con este último apéndice tenemos que advertir cómo no existe ninguna mención a Crescenzi, al cual por otra parte considera autor de la traza del panteón⁷¹³. Aunque sí se encuentran referencias a los primeros arquitectos del conjunto escurialense (Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera), Ximénez silencia la personalidad de Pedro de Lizargárate y de Alonso Carbonel, protagonistas junto con Crescenzi de la primera etapa de la construcción del panteón. En cambio, exalta la de aquellos plateros que trabajarán en la segunda etapa constructiva de la fábrica: los legos Fray Eugenio de la Cruz y Fray Juan de la Concepción (aunque inexplicablemente omite al más importante, destacado además por el padre Santos, el prior Fray Nicolás de Madrid)⁷¹⁴.

El empleo casi literal de la *Descripción Breve* de Santos (Madrid, 1657) para la elaboración del capítulo referido al panteón (incluido en el libro III), contribuyó a perpetuar el interés por la fábrica entre los cronistas y escritores a lo largo del siglo XIX. Además, la reutilización de los magníficos grabados de Pedro de Villafranca, ejecutados en 1654 como aparato gráfico de la *Descripción Breve* de Santos, vincularon definitivamente la imagen del

⁷¹¹ XIMÉNEZ, Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, imprenta de Antonio Marín, 1764. Hemos consultado la edición facsímil editada por Maxtor en 2006. La descripción completa del panteón en pp. 319-378.

⁷¹² *Ibidem*, p. 424, “Don Antonio Palomino, diligentísimo y erudito Escritor, de quien me he valido mucho para esta Recopilación [...]”.

⁷¹³ “Vinieron artífices de diversas partes: el principal de todos fue Juan Bautista Crescencio, hermano del Eminentísimo Cardenal Crescencio, persona de mucha observación y estudio de las antiguas y modernas Fábricas, celebradas en Roma, de donde era natural”, *vid.* XIMÉNEZ, Andrés (1764), *op. cit.*, p. 322.

⁷¹⁴ Ximénez exaltará, con evidente afán laudatorio, el protagonismo de sus hermanos jerónimos en las distintas fases constructivas, considerando por ejemplo al padre Fray Antonio de Villacastín “Obrero General de esta gran fábrica”.

panteón con estas estampas del siglo XVII⁷¹⁵. Aunque la dependencia de Santos es importante, Ximénez se preocupará por actualizar la información ofrecida y realizará pequeñas modificaciones con respecto a la narración de Santos. A pesar de sus esfuerzos, lejos de contribuir a mejorar el conocimiento de los avatares de la fábrica, sus noticias provocaron alguna confusión con los artistas o la procedencia de determinadas piezas⁷¹⁶.

g. 3. Un *vago italiano* y un viajero ilustrado: el panteón de Caimo (1761) y Ponz (173)

Poco antes de la publicación de la obra de Andrés Ximénez, se fecha la siguiente referencia notable acerca de la obra escurialense, y en especial a la intervención de Crescenzi en el panteón. Nos referimos al relato del padre jerónimo Norberto Caimo, quien realizará en 1755 un viaje por España, publicando sus impresiones en la obra titulada *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* (Milán, 1761)⁷¹⁷. Recuperando el género epistolar y de forma anónima, el padre Caimo desgrana sus impresiones de España y sus habitantes. Como suele ser habitual en los viajeros más instruidos, Caimo utiliza la *Descripción Breve* del Padre Santos como guía para su visita al monasterio y demuestra además tener conocimiento de las noticias que sobre Velázquez publicaba Palomino.

Caimo dedica toda una “Carta” a la descripción del panteón. Considera a su compatriota Crescenzi el autor de la traza: “*Il est fait sur l'excellent dessein qu'en avoit donné Jean-Baptiste Crescenzio, noble Romain, qui s'est si distingué par ses talens & son habileté dans le gran Art de l'architetcture qu'il possédoit dans un degré éminent*”. No se cansa el italiano de admirar la belleza que observa, y pondera la magnificencia de los mármoles y los bronce dorados y cómo “*forment un ensemble d'un éclat & d'une beauté surprenante*”. Siguiendo a Palomino, se preocupará también por definir la autoría del Crucificado del Altar,

⁷¹⁵ Fue necesario restaurar algunos grabados, muy deteriorados por las numerosas ediciones anteriores. En las planchas se registran los nombres de los grabadores, dirigidos por Juan Bernabé Palomino, que también recuperaron los grabados de Perret y completaron el conjunto con la creación de cuatro nuevas láminas, dibujadas por Lázaro Gómez y Juan Ramírez de Arellano, *vid.* SANTIAGO PÁEZ, Elena y MAGARIÑOS, Santiago (1985), *op. cit.*, pp. 302 y ss.

⁷¹⁶ En relación con los Crucifijos, Ximénez desconoce que aquel que está colocado en el altar de la Sagrada Forma, detrás del lienzo de Claudio Coello, es el Crucifijo de Pietro Tacca destinado en primer lugar al altar del panteón: “Sobre la Custodia, en el mismo cóncavo de la Capilla Transparente, en lo que resta de la altura, hay una prodigiosa Efigie de Christo nuestro Bien en la Cruz, casi del natural, de famosa hechura: es de bronce dorado a fuego, y se mira como en el ayre, sostenida de dos Angeles del mismo dorado metal, con ayrosa posición”, *vid.* XIMÉNEZ, Andrés (1764), *op. cit.*, p. 297.

⁷¹⁷ CAIMO, Norberto, *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo (Milán), 1761, reeditada en Lucca en 1767. Pocos años más tarde, será traducida al francés con el título *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755, traduit de l'italien par le P. de Livoy*, I parte, Paris, J. P. Costard, 1773. Citamos por este ejemplar, consultado en la BNE.

aunque equivoque la grafía: “*été fait à Rome par le celebre Tinelli, & placé, comme on le voit, par Diego Velasquès*”⁷¹⁸.

Uno de los viajes más influyentes para la historiografía española, será emprendido Don Antonio Ponz⁷¹⁹. Guiado por un interés científico, Ponz intenta contrastar los datos ofrecidos por las antiguas guías y tratados con la búsqueda en los archivos para confirmar documentalmente los nombres de los artífices o la cronología de las obras, aportando valiosos datos en las notas añadidas al texto original, en la segunda edición de 1777⁷²⁰. Sin embargo, su espíritu académico y científico no le aparta de caer en algunos *errores comunes* y así nos sorprende la primera afirmación del erudito con respecto a la obra: “no sé con qué motivo llamaron así al lugar en donde están enterrados los Reyes y Reynas”. Ponz parece retomar uno de los tópicos frecuentes en muchas descripciones de la fábrica, presentes ya en los relatos de los viajeros del siglo XVII como Brunel, que también recogerán los italianos Caimo y Milizia. Esta afirmación resulta extraña en alguien que conocía perfectamente los argumentos esgrimidos por el Padre Santos, transmitidos además por Ximénez, para utilizar dicho término⁷²¹.

Las fuentes de Ponz en su recorrido por el panteón, además de la *Descripción Breve* de Santos-Ximénez, pasan también por el *Parnaso* de Palomino⁷²², e incluyen además una nueva fuente, valiosísima para el conocimiento que el académico tendrá de la biografía de Crescenzi: las *Vite* de Giovanni Baglione (Roma, 1642). La lectura de la biografía dedicada a Crescenzi, le llevará a incluir una extensa nota al texto para traducir buena parte de las noticias ofrecidas por el pintor y biógrafo italiano: la llegada de Crescenzi a España en 1617 en el séquito de Zapata, y cómo “habiéndole recomendado el Cardenal a Felipe III, le encargó

⁷¹⁸ CAIMO, Norberto (1773), *op. cit.*, pp. 247-248. Sin embargo, quizá por tener presente el texto de Palomino, Caimo confunde inexplicablemente al escultor Juan Bautista Monegro con el arquitecto autor del Escorial, Juan Bautista de Toledo (p. 210). Un error que pronto se encargarán de corregirle tanto Ximénez (que considera errado a Palomino), como Ponz.

⁷¹⁹ PONZ, Antonio (1773), *op. cit.*, pp. 96-104. Pocos años más tarde, en 1777, se publicará una segunda edición con estampas donde Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de S. Fernando y miembro de la Real Academia de la Historia, se declara el autor de la obra. La descripción del panteón ocupa aquí las pp. 92-100.

⁷²⁰ PONZ, Antonio (1777), *op. cit.*, p. 94, nota al texto: “Bartholomé Zúmbigo hizo la escalera, portada y solado del Panteón. Por la escalera, y portada se le dieron 265.366 reales y por el solado 62.765, según tasación de Alonso Carbonel [...] Consta de los asientos del Escorial”.

⁷²¹ También Ximénez argumentará en favor del empleo del término panteón, retomando las palabras del padre Santos: “Mas al que vamos describiendo le bautizaron con ese nombre, para que significase suma habitación del verdadero Dios, y Sepulcro de los Reyes, Vice-Dioses en la tierra; y también por lo singular de su traza, que imita al Cielo en la forma circular y rotunda”, *vid.* XIMÉNEZ, Andrés (1764), *op. cit.*, p. 335, y SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 128^o. El Padre Caimo, al mencionar en sus *Lettere* el empleo por parte de los españoles del término panteón, aprovecha para criticar nuestra ignorancia por utilizar un vocablo de referencias paganas en un espacio claramente religioso.

⁷²² Entre otras, la atribución de los ángeles de bronce al escultor milanés Juan Antonio Ceroni (que a su vez Palomino había tomado de Díaz del Valle): “A media altura de las pilastras hay Angelitos de bronce con candeleros en la mano, que, según Palomino, los hizo Juan Antonio Ceroni, escultor Milanés, que vino para este fin a servir al Sr. Felipe IV”, *vid.* PONZ, Antonio (1777), *op. cit.*, p. 100.

el Rey que hiciese diseños para las sepulturas Reales, que agradaron más que otros”. El orgullo patrio tiñe las críticas de Ponz acerca de los fines del viaje a Italia en busca de operarios “de donde traxo varios Artífices, de los quales por acá tenemos poca noticia”, y de la escasez de buenos materiales en las canteras españolas: “lo que es muy contrario a la opinión de Jacobo Trezo, que se refirió en otra parte, y a la experiencia del mismo Panteón, en donde acaso todos los materiales son de España”⁷²³.

Además de las fuentes literarias, la propia fábrica del panteón se convirtió en una fuente primordial para el conocimiento de Ponz. En su descripción de la pieza circular explica que “tiene de diámetro treinta y seis pies, y de alto treinta y ocho. Se quedó baxa por impedirlo la Capilla mayor, que está encima”⁷²⁴. Continúa describiendo la planta en ochavo y la articulación interior de la pieza, exaltando la riqueza de sus materiales y deteniéndose especialmente en la descripción del altar, “precioso” según sus propias palabras.

Aprovecha el académico para recoger los distintos testimonios que ha podido observar sobre el autor del Crucificado en bronce: “y en ella un Crucifixo de bronce dorado con quatro clavos; y las noticias que hasta ahora se han tenido aquí acerca de esta imagen, son de que la hizo un sobrino de Julian Finelli (el P. Caimo dice Tinelli), discípulo del Algardi, y que fue colocada por D. Diego Velázquez, pero según lo que escribió Juan Baglioni en la Vida del Marques Crescenci, el autor de este Crucifixo fue Pedro Taca, de Carrara, y es muy de creer, por las señas que da de los quatro clavos, y por el trato que este Escritor tuvo con el mismo Crescenci, a quien naturalmente se lo oiria. Puede bien ser Pedro Taca el sobrino de Julian Finelli o Tinelli, que era también de Carrara”⁷²⁵. Ponz utiliza por una parte las noticias sobre Finelli y Velázquez que ofrece Palomino, en combinación con el testimonio de Giovanni Baglione, a quien Ponz supone mejor informado por la cercanía que tendría con Cresenzi. El escultor florentino Pedro Tacca, convertido en el supuesto sobrino de Julián Finelli, sería durante muchos años el autor del Cristo del panteón⁷²⁶. Conocía Ponz la llegada a España en 1616 del cuñado de Pietro Tacca, Antonio Guidi, junto con Andrés Tacca, hermano de Pedro: “cuya incumbencia era presentar la obra al Rey, y al mismo tiempo el Crucifixo de bronce del

⁷²³ *Ibidem*, p. 103.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 99.

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁷²⁶ Ponz indica que ofrece mayores datos de este artífice en el VI tomo de su *Viaje*. En la 2ª edición de 1782 se inserta una pequeña biografía de Tacca, extraída a partir de las noticias de Baldinucci y de Felipe Castro, al hablar de la estatua ecuestre de Felipe IV, *vid.* PONZ, Antonio (1782a), *op. cit.*, pp. 100-101.

propio artífice que fue colocado en el Altar del Panteón del Escorial”⁷²⁷. En cierto modo, Ponz contribuye a vincular el Cristo de Tacca con Crescenzi, aunque sea de manera tangencial, y en sus palabras se encuentra el germen para futuras hipótesis sobre el origen de la escultura como un encargo específico de Crescenzi para este preciso espacio (lo cual no es cierto, como veremos).

Siguiendo las noticias reveladas por Andrés Ximénez, Ponz desvela la identidad del autor de la magnífica lámpara o candelero de bronce que remata la pieza: “Siendo el que trabajó este candelero el mismo que después hizo el trono de nuestra Señora del Sagrario de Toledo, se sabe que se llamó Virgilio Faneli”⁷²⁸. Sobre este artista y su participación en el trono de Nuestra Señora del Sagrario en Toledo, ya había dado noticias Fray Antonio de Jesús María en su obra *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval* (Madrid, 1680), arzobispo de Toledo que promovió en 1662 la obra del Trono⁷²⁹.

Por último, destacar como Ponz mantiene la atribución a Crescenzi de la traza del panteón: “El principal Arquitecto fue el Marqués Juan Bautista Crescenci. También hicieron trazas para esta obra Pedro de Lizargárate, Vizcayno, y Alonso Carbonel, Maestro Mayor de las Obras Reales”, aunque justifica la intervención de tantos arquitectos por la dilatada construcción de las obras⁷³⁰.

g. 4. Francesco Milizia y sus *Memorie degli architetti* (1781)

Otra interesante referencia, en relación con la participación de Crescenzi en la fábrica del panteón será el juicio vertido por el teórico neoclásico y arquitecto Francesco Milizia. En sus *Memorie degli architetti antichi e moderni* (Parma, 1781) incluirá la biografía de Giovanni Battista Crescenzi, junto con la de un buen número de arquitectos españoles como Juan Bautista de Toledo, Juan Gómez de Mora o incluso Gaspar Ordoñez, como hemos

⁷²⁷ PONZ, Antonio (1782a), *op. cit.*, p. 141. “Luego que se finalizó esta obra [estatua ecuestre de Felipe III], fue conducida a Madrid, año de 1616, viniendo con ella Antonio Guidi, cuñado de Tacca, ingeniero del Gran Duque, para cuidar de su conducción desde el mar y colocarla sobre el pedestal en que está [...] Vino también a España en esta ocasión un hermano de Tacca, llamado Andrés; cuya incumbencia era presentar la obra al Rey, y al mismo tiempo el Crucifijo de bronce del propio artífice que fue colocado en el Altar del Panteón del Escorial [...] Remuneró el Rey al citado Andrés Tacca con una pensión eclesiástica de 400 escudos; y en muestra de su satisfacción envió 4.000 escudos al artífice, que según dicen dio parte de ellos a los que la habían tenido en sus bellas obras”.

⁷²⁸ Recordemos cómo Ximénez había indicado, sin decir el nombre, que esta lámpara había sido realizada en Genova “por uno de los mayores Maestros de Italia, que es el mismo, que habiendo sido enviado a España para componerla, y armarla, pasó a Toledo, y se le entregó la obra del Trono de la Sagrada Imagen de nuestra Señora del Sagrario”, en XIMÉNEZ, Andrés (1764), *op. cit.*, p. 348.

⁷²⁹ JESÚS, Fray Antonio, *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval, presbitero cardenal de la S.I.R. del título de Santa Cruz en Ierusalem arzobispo de Toledo*, Madrid, por Bernardo de Villa-Diego, Impresor del Rey, 1680, citado en TOVAR, Virginia, “El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre”, en *Archivo Español de Arte*, 183, 1973, pp. 261-297 (pp. 290-291).

⁷³⁰ PONZ, Antonio (1777), *op. cit.*, pp. 102-103, aunque subraya “Como pasó tanto tiempo en acabarse el Panteón, es regular que fuesen empleados varios Artífices”.

analizado⁷³¹. En 1768, Milizia había publicado una primera recopilación de biografías de arquitectos titulada *Le vite di più celebri architetti*⁷³². Aunque no dedica ningún apartado específico a Crescenzi, le atribuye la planta del panteón escurialense en la descripción que realiza del monasterio: “*Entro all’Escoriale è una cappella sotterranea destinata per le Tombe de’ Monarchi. La sua circonferenza è di 113 piedi, e la sua altezza di 38, tutta arricchita di metalli e di pietre di valore. Fu incominciata sotto Filippo III, e ne fu l’Architetto Gio: Battista Crescenzio nativo di Roma, fratello del Cardinal Crescenzio*”⁷³³.

En las *Memorie* (Parma, 1781) incluye una pequeña descripción sintética de la obra escurialense, al terminar la biografía de su principal arquitecto, Juan Bautista de Toledo; una fábrica que Milizia imagina como una especie de conjunto palatino semejante a una *villa reale*, más próxima a Versalles que al verdadero espíritu del “desierto” jerónimo: “*Questa mole è composta d’un magnifico Monistero, che fu dato ai Padri di San Girolamo [...] d’un Collegio, d’un Seminario, e d’un Palazzo Reale, cogli accessori di molte Ville, Giardini, Orti, Ospedali, Casini, e di varie fabbriche per varij uffizij*”⁷³⁴.

Aunque Milizia no lo hubiera confesado en el prólogo, una lectura de su texto revela que el *Viage a España* de Antonio Ponz es su principal fuente de conocimiento. Las noticias de Ponz son sintetizadas por el italiano con algún añadido como el supuesto “altar de la Resurrección”. Siguiendo al ilustrado español, Milizia comienza su relato del panteón con uno de los tópicos literarios en la descripción de la fábrica: “*Non si sa perchè siasi così chiamato il luogo ove stanno sepolti i Monarchi di Spagna [...]*”. Tras una sucinta descripción de la escalera, con las armas del Rey sobre la puerta y sus esculturas, prosigue la descripción del panteón o cámara sepulcral: “*L’altra [porta] introduce nella camera sepolcrale de’ Re, ch’è circolare, del diametro di 36 piedi, alta 38, tutta incrostata di marmi di varij colori tra metalli dorati, ornata intorno di 16 pilastri Corintij binati sopra piedistalli. Tra questi pilastri che fanno una spezie di ottagono sono le nicchie con le urne, che ascendono a 26, cioè quattro in ciascuno de’ sei lati, e due su la porta, rimpetto alla quale è l’altare della Risurrezione, ricco di pietre, di metalli, di sculture, com’è tutta l’opera, che riesce veramente sepolcrale per la scarsezza di luce*”⁷³⁵.

⁷³¹ Vid. *Supra*.

⁷³² MILIZIA, Francesco, *Le vite di più celebri architetti d’ogni nazione e d’ogni tempo precedute da un saggio sopra l’Architettura*, in Roma, nella Stamperia di Paolo Giunchi Komarek, 1768.

⁷³³ MILIZIA, Francesco (1781), *op. cit.*, p. 287. Continúa el relato siguiendo al padre Santos y destacando el protagonismo del prior Fray Nicolás de Madrid: “*Fu terminata sotto Filippo IV, ed un Fra Nicola Vicario del Monistero si contradistinse in diviarne l’acque, in illuminarla ed in fare la volta*”. Siguiendo a Perrault, no duda en considerar la traza del monasterio obra del ingeniero francés Louis de Foix. Sobre esta cuestión vid. MARÍAS, Fernando, “Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, en *Anuario del Dpto. de Hª y Tª del Arte*, vol. XVII, 2005, pp. 21-32 (p. 25).

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 330.

⁷³⁵ *Ibidem*, pp. 335-336.

A continuación introduce su teoría acerca del verdadero arquitecto de este espacio, donde demuestra haber manejado no sólo a Ponz, sino al padre Santos en cualquiera de sus ediciones (o a través del filtro de Andrés Ximénez): *"L'architetto di questo Panteon non fu Giambattista Crescenzi Romano, il quale non gli diede che quella poca luce che ha, o al più l'accrebbe. Fu un certo Frataccio, il quale non badò che a farlo ricco, senza pensare al bello: onde tutta quest'opera palesa il gusto de'Regni di Filippo IV, e di Carlo II"*⁷³⁶.

El *frataccio* que se habría dejado seducir por la riqueza de los materiales en lugar de buscar la belleza de la Arquitectura sería el prior Fray Nicolás de Madrid, cuyo nombre habría entresacado Milizia de las noticias dadas por los cronistas jerónimos. Fruto del pensamiento neoclásico de su autor, en la línea de aquel manifestado también por Azara, el espacio dramático y plenamente barroco del panteón no podía haber sido trazado por un arquitecto como Crescenzi, a quien Milizia atribuía (también por las noticias de Ponz) el bello y equilibrado edificio de la Cárcel de Corte *"il più bello ornamento della Strada di Atocha"*⁷³⁷.

h) El panteón según Ceán Bermúdez y Llaguno (1800 y 1829)

Tanto Llaguno como Ceán dedicaron al arquitecto Crescenzi una buena parte de su tiempo de investigación en los archivos españoles. En relación con la obra del panteón, las noticias documentales que Llaguno pudo localizar en relación con la fábrica, sumadas a aquellos hallazgos descubiertos por Ceán Bermúdez, sentaron los cimientos de una de las polémicas historiográficas más interesantes de la Historia del Arte Español: la controvertida autoría del panteón escurialense que a partir de este momento estuvo disputada entre Crescenzi y el maestro mayor de Obras Reales, Juan Gómez de Mora.

Comenzamos con las noticias sobre el panteón insertas en el *Diccionario Histórico* (Madrid, 1800), escrito por Ceán Bermúdez⁷³⁸. Siguiendo fundamentalmente a Giovanni Baglione (1642) y al Padre Santos (en su edición de 1698), Ceán contribuye a la difusión del concurso de trazas para proseguir la obra del panteón: "Deseando el Rey poner en execucion el proyecto de su padre de erigir un panteón en el monasterio del Escorial, en el que se colocase su cuerpo y los de sus sucesores, mandó hacer diseños a los mejores maestros del Reyno, los que se presentaron en la galería de aquel convento; y haviendo S. M. elegido el de Crescenzi, le encargó la dirección de la obra"⁷³⁹.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 336. Como vemos, parece retractarse de su opinión expresada en 1768.

⁷³⁷ *Ibidem*, t. I, p. 345. En la misma biografía, siguiendo a Baglione y a Palomino, Milizia continúa manteniendo la intervención de Crescenzi en el panteón escurialense aunque no indica los pormenores de su trabajo: *"Andò in Spagna col Cardinale Zapata, e fu impiegato nel Panteon, e in qualche altra opera dell'Escorial"*.

⁷³⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1800), *op. cit.*, t. 1, pp. 372-376.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 373. Prácticamente un trasunto del relato de Giovanni Baglione que analizamos anteriormente.

Confirma Ceán que efectivamente Crescenzi marchó a Italia en busca de operarios con los que llevar a cabo la obra de bronce, al localizar en el Archivo de Simancas una copia de las cartas que Felipe III expidió al romano para facilitarle el camino en su búsqueda: “A este fin escribió el Rey una carta con fecha de 6 de abril de 1619 al arzobispo Cardenal Crescenzi, hermano de D. Juan Bautista, diciéndole la satisfacción que había tenido en haber conocido a su hermano y tratado con él la execucion de un panteón real que había trazado e iba a construir en el monasterio de S. Lorenzo”⁷⁴⁰.

Como vemos, en 1800 Ceán publicó una imagen elogiosa de Crescenzi, recogiendo aquella ofrecida en las fuentes anteriores: defiende su autoría de la traza del panteón, subrayando además la importancia del romano a tenor de las noticias que encuentra en su expediente personal⁷⁴¹. Sin embargo, treinta años más tarde y con un buen número de legajos consultados, la opinión sobre la cuestión de las trazas del panteón es muy diferente, como constatamos al analizar sus notas y adiciones al manuscrito de Llaguno y Amirola. Como vimos, la lectura del texto de Llaguno (el cuerpo principal de la biografía) traduce un cierto escepticismo con respecto a Crescenzi, unas “dudas razonables” que hasta ahora no habían sido advertidas; si bien Llaguno no llega a negar la paternidad de Crescenzi de la traza del panteón, de su análisis y exposición de los hechos se infiere que ha percibido ciertas contradicciones entre las fuentes literarias y documentales.

La *Descripción Breve* de Santos será la fuente principal para el trabajo de Llaguno, y de este modo continúa (como había hecho Ceán) con la selección del proyecto de Crescenzi: “Se trataba por entonces de hacer la obra llamada Panteón o sepulcros reales del Escorial, y entre otros artífices se encargaron diseños a Crescenci, los cuales fueron elegidos: haciendo después modelo acomodado al sitio [...] Formó la planta de este edificio, todo de jaspes y bronces, mixta de circular y octógona”⁷⁴². Comprobando la documentación del Archivo de Simancas, contrasta cómo “y aunque, según parece, se le cometi6 la superintendencia de toda la obra, lo que con particularidad corrió a su cargo fueron los bronces, como se colige de una cédula de 20 de octubre”⁷⁴³, algo que analizaremos a continuación.

Llaguno comprendió las graves dificultades por las que atravesaba la construcción del panteón y los escasos recursos con los que se la sustentaba el monarca, y en este contexto situó los *Memoriales* que tanto el cantero Martín de Sarasti como los plateros *Juan Bautista*

⁷⁴⁰ El texto de esta carta fue publicado por LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, nº XXXII “Documentos pertenecientes a Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre”, pp. 370-371. Como podremos comprobar, Ceán introduce alguna modificación en la carta de Felipe III al hermano de Crescenzi, que al momento era obispo de Rieti, incluyendo la confirmación de la autoría de las trazas de Crescenzi.

⁷⁴¹ Aunque como hemos visto, confunda a Crescenzi con su sucesor D. Antonio Abarca Bolea y copie noticias que se deben al marqués de Torres y no a Crescenzi, marqués de la Torre, *vid. Supra e infra*.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 169.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 170 y p. 371: “Con fecha de 10 de octubre de 1620 mandó el Rey por cédula al pagador del Escorial diese y pagase a Juan Bautista Crescenzi, que por mim mandado asiste a las cosas de bronce [...]”.

Barinces, Jorge Horemberque y Nicolás Banderiete presentaron, por medio de Juan Gómez de Mora, ante Felipe IV en 1626⁷⁴⁴. Las amargas quejas sobre la pésima dirección y actuación de Crescenzi y su falta de capacidad para dirigir y concluir la obra, además de la decisión de sustituir los adornos de bronce por otros en cobre más económicos y el deseo que Crescenzi habría expresado ante el propio Rey (por medio del cardenal Francesco Barberini) de regresar a su patria⁷⁴⁵, hicieron a Llaguno suponer que fue Crescenzi un arquitecto incapaz de resolver las dificultades constructivas planteadas en la obra, aquellos problemas endémicos del panteón: “Lejos de pensar en conducirla, falto de arbitrio para darle luz y entrada cómoda; y para desviar los manantiales, aconsejó se deshiciese y trasladase a otro sitio; y si al fin no se puso en práctica fue porque el P. Fray Nicolás de Madrid halló modo de remediar en parte estos inconvenientes”⁷⁴⁶. Crescenzi empieza a ser considerado un arquitecto poco hábil en su materia, al menos en lo que al panteón se refiere, pero que a pesar de todo mantiene intactos los apoyos con los círculos más poderosos del momento, especialmente su vinculación con el Conde Duque, motivando su enemistad con el arquitecto español Gómez de Mora⁷⁴⁷.

Llaguno siembra la duda con respecto a la hasta ahora intachable actuación de Crescenzi en el panteón. Intachable porque las dificultades constructivas habían quedado silenciadas, por desconocimiento o prudencia por todos los cronistas a excepción de los italianos Pozzo y Baglione (quien suponía, no lo olvidemos, que la obra ni siquiera había llegado a concluirse). La autoría de Crescenzi se asociaba con el resultado final o con aquella “maravillosa traça”, como tantas veces ha sido calificada, a partir de la cual se pondría en marcha el panteón. Llaguno y Ceán fueron los primeros en descubrir una pequeña parte de los graves problemas que sacudieron la construcción del panteón, y ciertamente la lectura descontextualizada de los memoriales elevados por los plateros (que estudiaremos) basta para desacreditar las competencias de Crescenzi en materia arquitectónica. Estas durísimas acusaciones fueron para Llaguno y Ceán una prueba fehaciente para esgrimir su

⁷⁴⁴ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, pp. 170-171 y documentos en pp. 371-372.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, t. III, p. 170. Llaguno hace referencia a una solicitud cursada en junio de 1626 que fue respondida por el monarca indicando que “en acabando la obra que tenía entre manos se le daría y se le haría merced”. Hemos buscado en los Archivos esta solicitud sin ningún éxito. Quizá en algún momento de ese fatídico 1626 Crescenzi hubiera barajado la posibilidad de regresar a su patria, aunque los hechos que se sucederán ese mismo año invitan a suponer que el romano (y sus avales en la corte) moverían todos los hilos posibles para asentar su influencia en Madrid, eso sí, al margen de la obra escorialense.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 172. Decisión que a Llaguno parece acertada “por el perjuicio que padecen los mármoles con la humedad y la falta de ventilación, y por el poco lucimiento que tiene toda la obra con la lobreguez”. Entendemos cómo Llaguno supone que ese “Maestro grande en arquitectura” que indicaba el Padre Santos se trataba del propio Crescenzi, aunque no refiere ninguna fuente.

⁷⁴⁷ En el fondo Llaguno está sentando las bases de una verdadera línea de investigación acerca de la actividad del italiano en la corte. El éxito profesional y social de Crescenzi se cimentaría en méritos ajenos a sus capacidades y talento artístico, hecho que le granjea las críticas y envidias de subalternos y colegas de profesión supuestamente más hábiles y formados específicamente en materia arquitectónica.

incompetencia como superintendente, y la principal causa del fracaso constructivo de la fábrica del panteón. Parece encontrar Llaguno una óptima solución que le permite mantener el prestigio que las fuentes confieren a Crescenzi y los nuevos hallazgos documentales en relación con sus ineficaces gestiones. En la biografía sobre Pedro de Lizargárate (Aparejador de las Obras Reales y del panteón), indica como Crescenzi fue autor de una “traza universal”, de la cual Lizargárate tendría la obligación y necesidad de realizar otras trazas parciales: “En la Descripción del Escorial [P. Francisco de los Santos en su edición de 1698] se atribuyen a Lizargárate diversas trazas; pero me persuado serían particulares para uso de los artífices, pues todos atribuyen a Crescencio la invención de esta obra”. Uno de los principales argumentos para invalidar la autoría del panteón como obra de Gómez de Mora y Lizargárate.

Siendo estrictos, no es Llaguno quien coloca la espada de Damocles sobre Crescenzi en la cuestión de la paternidad del panteón, sino Ceán Bermúdez, el autor de la nota al pie añadida en este mismo punto: “Las trazas fueron de Juan Gómez de Mora y las condiciones para la ejecución de la obra de cantería fueron de Lizargárate. Aunque Crescencio era superintendente de toda la obra, su principal dirección era el adorno de bronce. Así consta de los papeles de la junta de Obras y Bosques, que están en el real archivo de Simancas y examinó Ceán-Bermudez”⁷⁴⁸. El afán por no interferir en el manuscrito redactado por Llaguno, propició esta falta de coherencia entre el texto y las notas, ya que claramente Ceán está negando la autoría de Crescenzi, tomando como prueba irrefutable las *Condiciones para la obra del Panteón* que efectivamente redactarán Lizargárate y Gómez de Mora en 1620. A partir de la documentación manejada, Ceán establece una perfecta división de las tareas en la fábrica con la que da por zanjada la cuestión: las trazas son de Juan Gómez de Mora y la dirección de la obra se divide entre el responsable de cantería (Lizargárate) y el de los broncees (Crescenzi), aunque el italiano mantiene además la superintendencia general de toda la obra⁷⁴⁹.

Siguiendo con el panteón, Ceán se encarga de acrecentar las noticias ofrecidas por Llaguno sobre los arquitectos que trabajarán en la segunda etapa constructiva, destacando especialmente la figura de Alonso Carbonel “un buen arquitecto y acaso fue el último de aquel siglo que merezca alabanza”⁷⁵⁰. Considerando al prior Fray Nicolás de Madrid responsable de solucionar la cuestión de iluminación, humedad y accesos de la fábrica,

⁷⁴⁸ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 141, n. 4. Este argumento se discutió en VAL MORENO, Gloria del (2011), *op. cit.*, p. 107.

⁷⁴⁹ En la biografía de Juan Gómez de Mora, de nuevo Céan Bermúdez es quien insiste en la presencia del arquitecto madrileño en la construcción del panteón: “En el año de 1619 dirigía Gómez o tenía mucha intervención en la fábrica del real panteón del Escorial, pues con su aprobación se celebraban las contratas de los operarios, y trazó un capitel dórico, que había de servir de modelo para el adorno del mismo panteón”, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, pp. 155-156, n. 2.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, t. IV, p. 16.

explica Llaguno que “se encargaron a Carbonel los diseños de la puerta, escalera, pavimento y altar” y que fue Bartolomé Zúmbigo el autor material de todas estas nuevas obras cuyo resultado final, según el criterio estético de Llaguno, no acaba de ser tan superlativo como los padres jerónimos intentan demostrar⁷⁵¹.

Como vemos Llaguno, y especialmente Ceán, ofrecen valiosas indicaciones sobre la documentación existente en los archivos, principalmente aquellos de Madrid y Simancas, en relación con la obra del panteón. Además de las Condiciones, del modelo para el capitel dórico, los memoriales de Martín de Sarasti y los plateros o las reuniones en casa del conde de los Arcos sobre la sustitución del bronce por cobre, las *Noticias* proporcionan importantes documentos acerca de la intervención en la obra de Carbonel o Lizargárate, testificando la saca de piedras en las canteras de San Pablo en Toledo, las obligaciones con los maestros canteros y transcriben importantes cédulas reales en relación con la fábrica.

2. La historiografía contemporánea del panteón escurialense: la autoría

Los primeros historiadores del arte español que estudiaron la fábrica del panteón escurialense mantuvieron una imagen positiva de Crescenzi, considerándole el autor de la traza y un verdadero árbitro del gusto en la corte de Felipe IV, atraídos por la imagen vertida en las fuentes españolas e italianas principalmente.

Schubert, en su *Historia del Barroco en España* (1924)⁷⁵², describe la llegada de Crescenzi en el séquito del cardenal Zapata y el encargo de Felipe III de la nueva obra del panteón, una vez conquistó su favor gracias a “algunos cuadros que pintó por encargo del Rey”. Insiste en el célebre concurso de modelos, narrado por Santos y Baglione: “Como vencedor en el concurso celebrado para dar forma al panteón del Escorial, encargó el rey, en 1617, su construcción. Es un espacio octogonal cubierto por una cúpula; en cada lado del octógono hay cuatro ricos sarcófagos de bronce, entre pilastras corintias apareadas, y en el muro de enfrente a la entrada, un altar. El espacio está iluminado por lunetos semicirculares abiertos por encima de la cornisa. Sobre la rica arquitectura de delicados perfiles, de los jaspes de los muros y bóveda, hay lujosos ornamentos de bronce dorado y ángeles volando que sostienen antorchas en sus manos. El lujo que respira esta tumba, superando en magnificencia a todo lo existente hasta entonces, y la profusión de adornos, forman un vivo

⁷⁵¹ *Ibidem*, t. IV, p. 16, n. 2, “En ellas - las obras del panteón - se advierten algunas irregularidades, por más que el moderno adicionador de la descripción del Escorial haya sudado en exagerarlas sobre cuantas cosas han salido de la mano de los hombres”, Ceán supone que es de nuevo Santos el “moderno adicionador”. Sobre Bartolomé Zúmbigo, en las Adiciones correspondientes a 1670 indica Ceán que “se obligó a trabajar en la cúpula y urnas del panteón del Escorial, cuya propuesta original he visto firmada de su mano, y dirigió la obra de mármoles de la escalera, portada y enlosado del mismo panteón, que Alonso Carbonel tasó en 328.128 reales”, *ibidem*, p. 62.

⁷⁵² No insistimos en la importancia de esta obra, ni en otros pormenores ya comentados en relación con Crescenzi, *vid. Supra*.

contraste con la solemne severidad de la creación de Herrera”⁷⁵³. Schubert conoce también las fechas concretas del viaje a Italia de Crescenzi, entre el 9 de mayo de 1619 y hasta el 11 de diciembre, y supone también que sus paradas fueron Génova, Milán, Parma, Mantua, Florencia y Roma, siguiendo las noticias de Llaguno y Ceán.

En relación con la autoría del panteón, Schubert defenderá la paternidad de Crescenzi apoyado en la autoridad de las fuentes consultadas y explicando la presencia en la fábrica de Juan Gómez de Mora “como director de las Obras reales”⁷⁵⁴. Conocedor de las intervenciones en la fábrica de Alonso Carbonel y del prior Fray Nicolás de Madrid, considera cómo en el caso del altar, la escalera y el solado del panteón, es difícil identificar donde termina el proyecto de Crescenzi y comienza el de Carbonel, comprendiendo la estrecha colaboración entre ambos. Esta afirmación podrá matizarse gracias a las investigaciones sucesivas, pero Schubert es uno de los primeros historiadores en valorar la intervención de Carbonel en la configuración del aspecto definitivo del panteón y su estrecha colaboración con Crescenzi.

Hemos analizado como Fernando Chueca Goitia y George Kubler son dos de los primeros detractores de Crescenzi. Chueca propone una nueva interpretación de los documentos publicados por Llaguno y Ceán en relación con el papel de Crescenzi en el panteón, exaltando el protagonismo de los arquitectos españoles que intervienen en la obra: Pedro de Lizargárate, Alonso de Carbonel y Juan Gómez de Mora. De manera explícita, subraya cómo “las trazas del panteón fueron de Gómez de Mora”, basándose en las Condiciones publicadas por Llaguno⁷⁵⁵. Por todos los medios intenta desvincular a Crescenzi de la fábrica escurialense, limitando su presencia a la supervisión de la obra de los bronce, siguiendo de nuevo los documentos citados por Llaguno y Ceán. Recuperando las conjeturas anónimas formuladas por el padre Santos, concluye con esta demoledora sentencia: “Durante los ocho años que gozó de la superintendencia de las obras Reales no sabemos que hiciera nada de por sí, sino mandar, ordenar y cobrar. Fracasó en la obra del panteón, que abandonó por no saber resolver las dificultades surgidas (falta de luz y entrada conveniente, inundaciones por no saber desviar los manantiales subterráneos) y aconsejó que se deshiciera y se trasladase a otro sitio”⁷⁵⁶.

Sin embargo, en el mismo artículo y a correo seguido, Chueca reconoce la importancia de los modelos italianos importados por Crescenzi para la decoración del panteón y su influencia en el barroco español: “En lo puramente decorativo del Panteón - que es sin duda, lo importante en este caso - hay que otorgar a Crescenci, o los decoradores y bronceistas que

⁷⁵³ SCHUBERT, Otto (1924), *op. cit.*, pp. 147-148.

⁷⁵⁴ Tomamos esta reflexión y cita de BLASCO, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 307, n. 11.

⁷⁵⁵ CHUECA GOITIA, Fernando (1945), *op. cit.*, p. 365.

⁷⁵⁶ *Ibídem*, p. 366.

trajo, el mérito de haber traído a España nuevos modelos decorativos tomados de la Italia manierista”⁷⁵⁷. Además subrayará la introducción de modelos florentinos para los sepulcros, al modo de los *cassoni* italianos, como ya indicaba Cassiano dal Pozzo⁷⁵⁸.

Entre los posibles antecedentes para el modelo decorativo del panteón, Chueca señala la capilla Paolina de la basílica de Santa Maria Maggiore, donde sabe que Crescenzi había trabajado como Superintendente para Paolo V. Comienza aquí el vínculo entre la Paolina y el panteón, basado principalmente en la combinación de los mármoles de colores (“la suntuosidad y a las cálidas policromías del mármol”, en palabras de Chueca). Este será un modelo recurrente para muchos historiadores, cuya influencia real en la fábrica escurialense, al calor de las nuevas investigaciones, creemos que debe relativizarse y matizarse.

La opinión de Kubler sobre la actuación de Crescenzi en el panteón, manifestada en su estudio sobre *Arquitectura del Barroco Español* (Madrid, 1957), se mantiene en la línea abierta por Chueca, insistiendo en un concepto ya apuntado por el arquitecto e historiador español. Para Kubler, Crescenzi actúa como un empresario y un decorador. Empresario en la gestión de las decoraciones de bronce de la bóveda y decorador con “respecto al diseño de los nichos y sarcófagos, así como ornamentos muebles”⁷⁵⁹. Para Kubler verdaderamente serán Lizargárate, Gómez de Mora, Carbonel o Zúmbigo los verdaderos arquitectos del panteón, aquellos que por sus capacidades, formación y experiencia en la materia pueden proporcionar las trazas y condiciones necesarias para la obra, configurando la estructura del espacio arquitectónico. No obstante, atribuye a Crescenzi la invención de la “decoración” del panteón, donde los bronce tendrán un carácter principal⁷⁶⁰.

Kubler deja establecidos los papeles que cada personaje jugó en esta trama: Gómez de Mora se encarga de suministrar las trazas y dibujos; Lizargárate de ejecutarlos, correspondiéndole la crítica bajada de cinco pies y medio en el nivel del suelo del panteón. Este descenso en el nivel de profundidad causó las graves inundaciones de la fábrica, provocando humedades desde el principio de las obras. Una idea repetida por muchos historiadores, aunque Martín González constató cómo hasta 1638 no existieron problemas

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 368. Con respecto a la filiación italiana de los roleos vegetales, Chueca practica una especie de disección atemporal de este elemento decorativo, relacionando el panteón con obras anteriores y posteriores como la *Cappella del Coro* en el Vaticano, la iglesia de San Ignacio (1626) e incluso la capilla Cornaro de Bernini.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, pp. 367 y 368. Cita numerosos ejemplos de sarcófagos italianos del renacimiento y el barroco, especialmente las fuentes de Ammanati en el Palacio Pitti “con su pilón panzudo y sus poderosas garras” o los *cassoni* florentinos del XVI. En relación con estos sepulcros, Chueca destaca también la invención de Crescenzi del Sepulcro de la emperatriz Doña María en las Descalzas.

⁷⁵⁹ Esta interpretación de Crescenzi como “empresario y decorador” tendrá una gran fortuna entre los historiadores españoles y también italianos, *vid.* AZCÁRATE, José Manuel, “Datos para las biografías de los Arquitectos de la Corte de Felipe IV”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, Vol. XI, n° 42-43, 1962, pp. 517-545 (p. 533) o SPEZZAFFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*

⁷⁶⁰ KUBLER, George (1957), *op. cit.*, pp. 68-69.

reales con las humedades. Como vimos, concluye su estudio insistiendo en las “intrigas palaciegas” que se esconden tras el fulgurante ascenso cortesano del marqués de la Torre, afirmando cómo “Crescenzi merece estudio como organizador de espectáculos y empresario mejor que como arquitecto”⁷⁶¹.

Siguiendo con el análisis historiográfico de la autoría del panteón, resulta fundamental la aportación efectuada por Juan José Martín González, el primer historiador que verdaderamente realizó un primer vaciado de la documentación que sobre esta obra existía en el Archivo General de Simancas. Martín González dedicó al panteón varios artículos publicados en 1959, 1960, 1963 y 1981 respectivamente, convirtiéndose en una referencia obligada para la investigación sobre el panteón escurialense⁷⁶². De hecho, hay que destacar cómo el artículo publicado por Martín González en 1959 fue el primero dedicado exclusivamente al análisis historiográfico de esta importantísima fábrica, pieza fundamental para la evolución y el desarrollo del arte barroco español. Aunque actualmente, y al calor de las nuevas investigaciones realizadas, no puedan mantenerse algunas de las conclusiones de Martín González sobre el proceso constructivo del panteón, debemos reconocer el esfuerzo de este “pionero” y su contribución a la historiografía artística documental. En nuestra opinión, los dos primeros artículos (1959 y 1960) continúan siendo una buena fuente de información para la investigación sobre el panteón, especialmente por la documentación referida. Martín González ofreció una buena suma de datos y fechas en relación con Crescenzi (o Juan Bautista Crescencio), además de arrojar luz sobre un importante número de trabajadores que permanecían ocultos para la Historia del Arte.

Entre otros importantes puntos, confirmó la existencia de varios modelos para la fábrica (tal y como afirmaban el padre Santos o Baglione) ejecutados por los equipos de artistas dirigidos Antonio de Herrera y Lorenzo Fernández de Salazar; distinguió los equipos de maestros canteros que se repartieron la ejecución material de la obra; documentó las piezas ejecutadas por los distintos bronceistas italianos en la fábrica; constató la autoría de Bartolomé Zúmbigo “marmolero italiano” de los sepulcros; comprobó la existencia de una Junta para decidir la sustitución del bronce por planchas de cobre...

⁷⁶¹ Con respecto a las quejas de los plateros, Kubler interpreta con suma libertad los términos que indica la documentación afirmando como Juan Gómez de Mora criticaba cómo “Crescenzi alargaba la obra innecesariamente para continuar así percibiendo su alto salario [...] Era incapaz de ejecutar las más simples operaciones mecánicas e ignoraba el arte de albañil en todos sus aspectos”, *vid.* KUBLER, George (1957), *op. cit.*, p. 69.

⁷⁶² Nos referimos a MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El Panteón de San Lorenzo del Escorial” en *Archivo Español de Arte*, XXXII, 127, 1959, Madrid, pp. 199-214; Ídem, “Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960, pp. 230-235; Ídem, “El Panteón del Escorial” en *Goya*, nº 56/57, Madrid, 1963, pp. 140-147; y por último Ídem (1981), *op. cit.*, pp. 265-284.

Martín González utiliza para su análisis una metodología positivista, basada en la documentación, articulando la información ofrecida en el documento (fechas, firmas y cantidades principalmente) para crear un discurso cronológico de los hechos. La validez del documento es incuestionable y confiere automáticamente al argumento un carácter científico, que autoriza cualquier hipótesis. Precisamente será un documento quien ofrezca la prueba más concluyente para considerar que la traza, y por tanto la autoría, del proyecto del panteón es obra del arquitecto y maestro mayor Juan Gómez de Mora: las “Condiciones para la obra del panteón”, ya publicadas por Llaguno y Ceán. El documento en cuestión, es una copia de las *Condiciones* redactadas en 1619 que se incluye en un nuevo concierto entre los maestros de cantería y los representantes de las Obras Reales en 1626⁷⁶³. También localizó unas segundas condiciones, redactadas el 5 de abril de 1620 para la ejecución de las obras de cantería de la bóveda⁷⁶⁴.

Acerca de la superintendencia del panteón, Martín González confirma como no existe ningún nombramiento oficial al respecto. Aunque en algunas ocasiones Crescenzi aparece como “superintendente de la obra del panteón”, en la mayoría de los casos se especifica su trabajo como “superintendente de la labor de bronce y adornos”. Por tanto, Martín González concluirá: “Y éste es efectivamente el papel que desempeñó Crescenzi: el de ornamentista de bronce; con la particularidad, como luego se verá, de que en gran parte hay que regatearle hasta tal función, ya que los modelos solían darlos otros maestros a sus órdenes”⁷⁶⁵.

Queremos destacar cómo el último de los artículos que Martín González dedicó al estudio del panteón escurialense (1981) presenta un diverso matiz en cuanto a la metodología empleada y a las conclusiones sobre la intervención de Crescenzi, respondiendo quizá al polémico artículo de Renè Taylor (1979). En esta ocasión Martín González recurre a las fuentes literarias para establecer una clara separación entre la información que éstas transmiten y aquella que ofrece la documentación⁷⁶⁶. Después de analizar los testimonios de Pozzo, Carducho, Baglione, Santos y Díaz del Valle sobre la paternidad de Crescenzi en el panteón y su responsabilidad en la fábrica, Martín González interpreta cómo estas fuentes están forzosamente contaminadas por las simpatías que cada escritor manifiesta hacia Crescenzi, y por tanto no responden a la realidad, especialmente el testimonio de los compatriotas italianos. Para conocer la “verdad” historiográfica, el historiador debe recurrir a la documentación. Y de nuevo, comienza a desgranar los avatares de la construcción del panteón año tras año, pero realizando un análisis más ajustado de los datos aportados en la

⁷⁶³ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 201, n. 6.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 202. Aunque no indica en esta ocasión la signatura.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 204.

⁷⁶⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1981), *op. cit.*, pp. 266 y ss.

documentación, por ejemplo en relación con los modelos previos de la fábrica⁷⁶⁷. Incluso introduce algunas objeciones a la información documental, por ejemplo al subrayar la arbitrariedad que existe al otorgar la superintendencia de la obra indistintamente a Crescenzi o al prior del monasterio, concluyendo que debía tratarse de una falta de rigor “quedando sin precisar a qué se extendía [la superintendencia]”⁷⁶⁸.

Por último subrayamos una importante reflexión del historiador sobre el papel de Crescenzi: “estaba en condiciones de aportar la idea inicial. Pero de la idea de Crescenzi había que ascender a la concreción arquitectónica. Y aquí no hay más remedio que acudir a los documentos. Juan Gómez de Mora hizo la traza del Panteón, y asociado con Pedro de Lizargárate redactó las Condiciones”. Y prosigue: “Gómez de Mora tuvo después alguna intervención circunstancial, pero es la traza lo que le liga al Panteón. Pero en definitiva es su oficio. Los nuevos documentos que se han encontrado siempre le presentan como el autor de trazas, encargándose otras personas de ejecutarlas”⁷⁶⁹. Martín González reflexiona sobre la práctica habitual en las Obras Reales de disociar la traza y la ejecución material, recordando las obligaciones que conllevaba el oficio de Maestro Mayor de dichas reales obras: la firma y consentimiento de todas y cada una de las trazas y planos que emprendía la administración real. Aunque en este caso mantiene la autoría de Gómez de Mora, las conclusiones que hoy podemos extraer sobre esta práctica permiten confirmar la paternidad de Crescenzi sobre el panteón escorialense.

En los años 60, se publican dos interesantes artículos para la historiografía del panteón. El primero es el estudio de Iñiguez Almech sobre la casa del Tesoro y la intervención arquitectónica de Velázquez en el Escorial (durante su última etapa al servicio del monarca, como asistente en la Superintendencia del II marqués de Malpica)⁷⁷⁰. Iñiguez Almech da a conocer una importante documentación custodiada en el Archivo General de Palacio sobre la última etapa en la construcción del panteón, también esbozada en los artículos de Martín González⁷⁷¹. En relación con Crescenzi, Iñiguez aporta nuevas noticias acerca de los modelos previos a la construcción, uno articulado con columnas y otro con pilastras, realizados todos ellos por los oficiales reales. Y aunque confiere credibilidad a la autoría de Gómez de Mora señalada por Martín González, afirma de manera categórica que una traza previa de Crescenzi

⁷⁶⁷ Como importante novedad, Martín González ofrecerá la transcripción de aquellos documentos que el autor considera más importantes para la génesis de la obra, por ejemplo las Condiciones redactadas el 10 de diciembre de 1619, *ibídem*, pp. 270-271, n. 19.

⁷⁶⁸ *Ibídem*, pp. 277-278. Sobre este particular insistiremos al analizar la superintendencia de Crescenzi en la fábrica.

⁷⁶⁹ *Ibídem*, p. 283.

⁷⁷⁰ IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, “La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales”, en GALLEGU BURÍN, Antonio (ed.) (1960), *op. cit.*, t. I, pp. 649-682.

⁷⁷¹ Especialmente en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1960), *op. cit.*, pp. 230-235.

debió existir ya que el prior del monasterio, Fray Nicolás de Madrid, la menciona en su correspondencia con Felipe IV: “Que hubo, pues, una traza de Crescenzi o Crescencio, es indudable y que la ejecutada o comenzada fue obra de Gómez de Mora también”⁷⁷².

René Taylor es uno de los pioneros en la revalorización de Crescenzi, como hemos mencionado en varias ocasiones⁷⁷³. La diversa metodología empleada, le permitirá ofrecer una nueva interpretación sobre la actuación en el panteón de Crescenzi al emplear las noticias sobre su actividad italiana y el contexto religioso y político en el que se mueven los Crescenzi durante la primera mitad del siglo XVII. Además, su análisis sobre la estructura y la construcción del panteón, trata de ampliar los límites de la investigación positivista, más allá de anotar un dato, cifra o fecha concreta. Por ello, no sólo emplea la documentación, sino también las fuentes literarias. Tomando como base el relato de José de Sigüenza, Taylor intenta comprender las razones que movieron a Felipe II para abandonar el primitivo proyecto de enterramiento en la capilla funeraria proyectada por Juan Bautista de Toledo, relacionando el empleo de la planta circular con el carácter martirial de la arquitectura, cuyo máximo ejemplo era el Santo Sepulcro de Jerusalem. Considera además varios precedentes italianos para la obra que nos ocupa, analizados con especial perspicacia: el templo de Santa María *Ad Martyres* (el Panteón de Roma) y la *cappella dei Principi* de la iglesia de San Lorenzo (Florencia), siendo la primera ocasión en la que se menciona esta importante obra como vínculo ideológico y formal para el panteón. Retomando una idea apuntada por Martín González, Taylor considera que Crescenzi dispone el nuevo panteón como uno de los hipogeos de las catacumbas romanas “identificando a los soberanos españoles de la Casa de Austria con los mártires de la primitiva Iglesia”, una importante acotación que servirá a posteriori y a la luz de nuevas investigaciones para entender la estructura del panteón escurialense y el sentido que Felipe II (mucho antes de Felipe III) otorgó a su enterramiento, en el contexto de la espiritualidad contrarreformista⁷⁷⁴.

Taylor utiliza los hallazgos documentales de Martín González para explicar cómo pudieron sucederse los acontecimientos y así entiende que el primitivo proyecto de Crescenzi presentaba columnas exentas, como también tiene la *cappella dei Principi*, y que debió producirse un cambio de trazas justo después del regreso italiano de Crescenzi quien “una vez vuelto a su patria hubiera mirado las cosas con ojos distintos”.

⁷⁷² IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 663.

⁷⁷³ TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, pp. 63-126.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 69. Más adelante profundizaremos en esta importante cuestión. Aunque su intuición era buena, Taylor estaba equivocado al considerar que sólo a partir de 1578 se tienen las primeras noticias acerca de la existencia de las catacumbas en Roma, con el descubrimiento de aquellas llamadas de Priscilla o los Jordanos. Por eso considera que Crescenzi tuvo que ser quien concibiera el panteón como un *hipogeo* y dispusiera los sarcófagos a modo de *loculi*, considerando que el “cementerio de los antiguos” al que se refiere Sigüenza debe referirse a otro espacio.

Su análisis de las *Condiciones* redactadas por Gómez de Mora y Lizargárate, en 1619 y 1620, abrirá una línea de investigación que todavía es recorrida en nuestros días, ofreciendo nuevas claves de interpretación e interesantes resultados. Para el historiador, la traza ejecutada por Crescenzi (a quien considera por su formación en materia artística, pintor y arquitecto) era mucho más atractiva visualmente que las frías trazas arquitectónicas que acostumbraban a realizar los arquitectos españoles: Crescenzi “buscaría impresionar a su futuro mecenas por todos los medios a su alcance y no menos por la excelencia de su dibujo”. Esta traza que impresionó a Felipe III, era la Traza Universal, aquella que de manera unánime le asignan todas y cada una de las fuentes consultadas (Carducho, Díaz del Valle, Pozzo, Baglione y el Padre Santos), además del testimonio del prior Fray Nicolás de Madrid. La clara división entre traza y ejecución, explica la ausencia de Gómez de Mora en las fuentes analizadas y también su responsabilidad en la redacción de las Condiciones. Por tanto, Crescenzi era el autor de la idea, de la Traza Universal para ejecutar el panteón, mientras que Gómez de Mora era el arquitecto técnico que debía traducir los dibujos del romano, utilizando sus precisos conocimientos arquitectónicos y de técnicas constructivas.

Crescenzi introducirá en España el modelo italiano de arquitecto “a la albertiana”, aquel “pintor, escultor o incluso diletante que podía proyectar obras de arquitectura gracias a sus conocimientos del dibujo y las leyes de perspectiva pero que no tenía necesidad de continuar la ejecución del proyecto, confiado a un maestro técnico y experto”⁷⁷⁵. El enfrentamiento que existió entre Crescenzi y Mora, no debe entenderse como algo personal, sino en los estrictos términos de intrusismo profesional. Gómez de Mora podía ver amenazado su cargo si cundiera en el ánimo del monarca esta nueva práctica, que invalidaba las competencias y autoridad de los arquitectos y Maestros Mayores de Obras Reales desde los tiempos de Juan de Herrera⁷⁷⁶. En esta línea, Taylor es el primero en vincular a Crescenzi con Velázquez, recordando el juicio positivo del italiano sobre el cuadro perdido de *La expulsión de los moriscos*, y ambos serían el germen de un nuevo grupo de “arquitectos-pintores y arquitectos-escultores integrado por figuras como Alonso Carbonel, Pedro de la Torre y Alonso Cano”, enfrentados a los arquitectos-técnicos como Fray Lorenzo de San Nicolás y al propio Juan Gómez de Mora⁷⁷⁷. La presencia de Gómez de Mora en la obra del panteón era absolutamente necesaria, como analiza Taylor, desde el punto de vista constructivo, organizativo y administrativo: “la intervención del maestro mayor de la corona en las trazas equivalía al *fiat real*”, asegurándose de este modo el monarca que nada podía variarse

⁷⁷⁵ TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 84 y ss. Esta nueva concepción del término arquitecto podría resumirse en los presupuestos analizados por CERVERA VERA, Luis, “El arquitecto humanista ideal concebido por Leon Battista Alberti”, en *Revista de las Ideas Estéticas*, t. XXXVII, n° 145, 1979, pp. 23-55.

⁷⁷⁶ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, *vid. Infra*.

⁷⁷⁷ TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, pp. 86-87. Esta es la base para el debate entre los arquitectos tracistas y técnicos, una interesante y fructífera polémica que transformó la visión de la arquitectura del barroco español.

respecto a la traza escogida⁷⁷⁸. Taylor fue uno de los primeros en cuestionar la importancia para la evolución de la arquitectura del barroco madrileño de Juan Gómez de Mora. Algunas de las principales características que definen sus obras hasta 1620, constituyen para Taylor un argumento suficiente para considerar cómo la traza del panteón no puede ser del maestro mayor⁷⁷⁹. El propio panteón, la obra construida, se convierte también en una fuente primordial para el conocimiento científico. La contemplación de su magnífico espacio interior basta para comprender cómo arquitectura y decoración son dos elementos absolutamente indisolubles, generadores ambos de un mismo espacio que forzosamente deben haber sido inspirados de manera unitaria, por ello Taylor rechazaba por incongruente admitir que Crescenzi se habría limitado a proyectar y supervisar la decoración de los bronce, con independencia de la obra de cantería⁷⁸⁰.

Por último, en este enfrentamiento entre Mora y Crescenzi, Taylor supo intuir una de las claves fundamentales para comprender la actividad de Crescenzi: su pertenencia al estamento aristocrático y por tanto su no-consideración como artista al servicio del Rey⁷⁸¹. Este elemento sustancial es la principal diferencia de Crescenzi con respecto a los artistas vinculados a las Obras Reales, quedando situados en dos planos muy diferentes en la jerarquía de la administración real. Sin profundizar en el argumento, ampliamente desarrollado por historiadores posteriores, Taylor insiste en que mientras Gómez de Mora fue Maestro Mayor de las Obras Reales, Crescenzi acabó siendo Superintendente de las mismas, y como tal no quiso imponer su gusto italiano ni “desviar la arquitectura española por cauces que no eran los suyos”. Aunque estos valores cortesanos de Crescenzi ya habían sido subrayados por Martín González o Chueca, insistiendo en su proximidad a los poderosos en detrimento de su valía artística, Taylor invertía ese orden asegurando que precisamente fue su talento lo que le mantuvo 18 años en España, obteniendo reiteradas mercedes y favores por parte del Rey y del Conde Duque.

Cuarenta años después, y gracias a los esfuerzos de investigadores como Agustín Bustamante, sabemos que existen inexactitudes en los planteamientos de Taylor por ejemplo en relación con la cuestión del primitivo aspecto de la fábrica. Sin embargo, esta nueva metodología para la investigación historiográfica y el análisis de la documentación en su contexto, convierte el artículo de Taylor en una verdadera bocanada de aire fresco en la historiografía de la arquitectura española del siglo XVII.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁷⁹ Menciona por ejemplo el orden corintio, nunca empleado por Mora, el modelo de procedencia italiana para los sarcófagos y la abundancia de elementos decorativos como las ménsulas de bronce, *ibidem*, p. 82 y p. 90.

⁷⁸⁰ Como sugerían Kubler, Chueca o Martín González, *ibidem*, p. 78 y ss.

⁷⁸¹ TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 110.

Sólo dos años más tarde, Taylor encontró una importante respuesta por parte de la historiadora Virginia Tovar, como hemos analizado anteriormente. El empleo de una metodología basada en los datos documentales y una aproximación diversa a la realidad historico-artística, volvieron a relegar el papel de Crescenzi en el panteón. Tovar se remite a la documentación localizada por, Llaguno, Ceán y Martín González para justificar la paternidad de Gómez de Mora en el proyecto, aunque reconoce la invención de Crescenzi de los modelos decorativos que adornan el espacio. Taylor puso sobre la mesa un buen número de sugerencias y nuevas hipótesis como objeto de discusión, para ampliar los horizontes de la investigación en relación con la construcción del panteón, pero Tovar no recoge ni un solo guante en lo que respecta a las propuestas concretas de Taylor en relación por ejemplo al nuevo concepto de arquitecto albertiano que Crescenzi o Velázquez habrían difundido en la España de la primera mitad del siglo XVII (al menos, en este momento)⁷⁸².

Para Tovar la participación de Crescenzi en el panteón “fue siempre limitada, a alguna recomendación, a algún consejo o a su específica tarea mediadora y administradora de superintendente”⁷⁸³. Y concluye: “el gobierno de la obra del Panteón parece más bien una especial concesión del Rey hacia el hermano de un Cardenal romano que ha venido a España en busca de trabajo, que la solicitud de un arquitecto romano para dar solución original a una obra representativa de la monarquía española, porque si así fuera, al menos alguna de las obras emprendidas por los monarcas Felipe III o Felipe IV, y que en el plano de lo urbano, de lo religioso o de lo civil fueron bastantes, se le hubiesen directamente confiado. Pero en el caso de la arquitectura sobre todo, donde todo el proceso queda protocolizado, no hay más verdad que la que es confirmada por los escribanos”⁷⁸⁴. De nuevo la documentación impide sostener la credibilidad artística de Crescenzi en España, y también en Italia.

Taylor y Tovar muestran dos líneas de interpretación, dos metodologías diversas, a la hora de emprender la investigación científica. La historiografía posterior, en el análisis del panteón, pareció tomarlos como referencias antagónicas. Defender la autoría de Crescenzi, supone asumir los presupuestos del historiador inglés, mientras que si se consideraba obra de Gómez de Mora quedaba uno adherido a la corriente defendida por Tovar.

⁷⁸² *Ibidem*, pp. 309 y ss. Acerca de las posibles filiaciones adoptadas en el panteón, Tovar indica su derivación de estructuras tradicionalmente presentes en otras criptas o capillas medievales y renacentistas españolas, que presentaban el mismo esquema que los precedentes señalados por Taylor (el panteón de Roma y los *martirium* o baptisterios paleocristianos) y coincidía - como Chueca, Kubler y Martín González - en subrayar la importancia del revestimiento decorativo que “apunta a soluciones nuevas que tendrán poco a poco desarrollo muy amplio para la arquitectura española”. La cuestión sobre el arquitecto “a la albertiana”, especialmente en relación con Velázquez, será abordada en TOVAR MARTÍN, Virginia, “El pintor Velázquez, ¿decorador y arquitecto?”, en *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, 1999, pp. 255-278.

⁷⁸³ TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 309.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, pp. 310-311.

Aunque Virginia Tovar nunca alteró sus propuestas sobre la autoría del panteón (invariables hasta sus últimas publicaciones), otros historiadores sí matizaron sus primeras hipótesis en relación con la paternidad de Crescenzi. En este sentido, destacamos el caso significativo de Kubler, uno de los primeros detractores de Crescenzi, quien cambia radicalmente de postura con respecto a Crescenzi en su monografía sobre el monasterio de El Escorial (Madrid, 1983)⁷⁸⁵. Aunque la construcción del panteón no es el objetivo principal del estudio, dedicado al monasterio escurialense, Kubler analiza algunos pormenores sobre esta significativa parte del conjunto. Kubler concluye cómo la intervención de Crescenzi en el panteón modificó la estructura preexistente de la primitiva cripta funeraria, que puede apreciarse en la estampa con el alzado longitudinal de la basílica escurialense grabada por Perret⁷⁸⁶. Sorprendentemente Crescenzi abandona su papel como mero empresario-decorador, y se convierte ahora en el verdadero arquitecto del panteón: “No se volvió a hacer nada hasta el período 1617-1635, en el que G. B. Crescenzi transformó el diseño circular en octogonal, dando a los ejes del octógono un giro de 45 grados y evitando con ello la coincidencia con la planta cuadrada de la capilla mayor [...]”⁷⁸⁷. Más adelante insistirá cómo Lizargárate tuvo que enfrentarse a la difícil tarea de bajar el suelo cinco pies “para poder encajar el diseño de Crescenzi, que era más alto”⁷⁸⁸.

Para Kubler, la traza de Crescenzi fue seguida por el prior Fray Nicolás de Madrid cuando se retomaron las obras a partir de 1638, especificando cómo “para los lunetos de la bóveda y el diseño del suelo se precisaron nuevas trazas, pero pudieron utilizarse los adornos de bronce y los mármoles que había reunido Crescenzi”. Vemos cómo Crescenzi recupera el protagonismo en la configuración arquitectónica del panteón, “gozando de la categoría de superintendente de la obra”, al margen de la condición que el mismo Kubler contribuyó a difundir como mero decorador⁷⁸⁹.

Agustín Bustamante y Fernando Marías recogerán el testigo de esta nueva interpretación sobre Crescenzi, revindicando su paternidad del proyecto del panteón escurialense en su importante artículo sobre la actividad arquitectónica de Jorge Manuel

⁷⁸⁵ KUBLER, George, *La obra de El Escorial*, Madrid, Alianza, 1983.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, pp. 155-156. Esta misma idea había sido apuntada por Chueca, y ambos atribuyen esta cripta al arquitecto Juan de Herrera, cuando se debe al mismísimo Juan Bautista de Toledo, como aclara Bustamante, *vid. Infra*. Kubler también indicaba cómo se definía esta primitiva planta del panteón, a partir de los dibujos publicados por Matilde López Serrano: “la planta circular de Herrera, con las cuatro escaleras y cuatro entradas de luz al exterior, en lo que es un dibujo provisional y previo al plan octogonal”.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 155. Esta “nueva traza” dada por Crescenzi, provocaba en el espectador una sensación de sorpresa y confusión al hacerle creer que el altar se orienta hacia el Este, como marcaba el eje de la Basílica, cuando en realidad se orienta hacia el Norte.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 156.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 156, n. 13. Sorprenden afirmaciones como está: “[Martín González] cita a Juan Gómez de Mora junto con Pedro de Lizargárate, y le considera a él el arquitecto, relegando a Crescenzi a la mera función de ornamentador de bronce”. Tal y como el propio Kubler hizo en 1957.

Theotocopuli, que además enlaza con debate arquitectónico protagonizado por Crescenzi y *sus secuaces*⁷⁹⁰. Al explicar las filiaciones entre el proyecto del hijo de El Greco para las obras del Ochavo de la catedral de Toledo y el proyecto del panteón escurialense, se hacen eco de la polémica suscitada en torno a su autoría. En una interesante nota al texto ofrecen una nueva interpretación de la propia documentación, en base precisamente a la tardía redacción de las Condiciones (diciembre de 1619 y principios de 1620) y la temprana noticia de la ejecución de los modelos de la fábrica, concluidos en noviembre de 1618: “Gómez de Mora no aparece hasta el 10 de diciembre de 1619 para redactar las Condiciones de la cantería [...]”, y concluyen: “Gómez de Mora sólo hizo las trazas operativas, pero más que como tracista, como trazador o como diríamos hoy, como delineante y que a estas trazas ajenas les adjuntó (firmada) su visto bueno, a causa de su cargo administrativo (en este caso) de ‘maestro mayor de obras reales’”⁷⁹¹. También recurren a la propia obra de arte como fuente principal para la investigación, al comparar estilísticamente el panteón con las obras contemporáneas atribuidas a Gómez de Mora, especialmente la Clerecía de Salamanca (1617) y el convento de las Bernardas de Alcalá (1618), sin encontrar vínculos definitivos con las novedades aportadas en el panteón escurialense⁷⁹².

Las *Papeletas* de Agustín Bustamante (1992) tomaron de nuevo el pulso a la cuestión de la autoría del panteón escurialense, dejando clara la intervención en la fábrica de Crescenzi y Gómez de Mora⁷⁹³. Su rigor científico y sus acertados juicios, mantienen este artículo sustancial de plena actualidad para la investigación del panteón, convirtiéndose en una cita de obligada referencia. Apoyado de manera conjunta en la documentación original, localizada nuevamente en el Archivo General de Palacio y en las fuentes literarias contemporáneas, además de la propia realidad de la fábrica existente, Bustamante traza de manera ejemplar la historia constructiva del panteón desde la génesis del proyecto (con Felipe II y sus arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera) hasta la culminación de la capilla funeraria en 1654. Sobre la paternidad de Crescenzi insiste Bustamante: “El italiano era un noble, que se enfrentaba al arte con las coordenadas de Leon Battista Alberti, y nunca fue un técnico en ninguna de ellas, si bien debía tener una mano excelente para el dibujo, ejercitándose en él; es

⁷⁹⁰ MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, “La Herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocopuli y el debate arquitectónico en torno a 1620” en *Studies in the History of Art. El Greco: Italy and Spain*, 13, Washington, National Gallery, 1984, pp. 101-112.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 111, n. 42.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 110.

⁷⁹³ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 161-215.

decir poseía el *arte del diseño*⁷⁹⁴ Juan Luis Blanco Mozo, en su importante estudio sobre Alonso Carbonel, también se ocupó de la autoría del panteón escorialense siguiendo la línea de interpretación abonada por Bustamante y Marías, e iniciada como veíamos por Taylor⁷⁹⁵.

Por último, debemos destacar el análisis realizado por la Prof. Beatriz Blasco Esquivias y publicado recientemente como parte de su obra *Arquitectos y tracistas* (Madrid, 2013)⁷⁹⁶. Blasco confirma la autoría de Crescenzi utilizando un punto de vista riguroso y acorde con aspectos teóricos fundamentales: el decisivo valor de las fuentes literarias, la necesaria inserción de la documentación en el contexto administrativo de las Obras Reales, la disociación entre traza y ejecución, las diferencias entre la traza general y las trazas parciales y las características del arquitecto tracista frente al arquitecto práctico (formación, competencias, proyección). Blasco insiste en que “La disociación entre traza y ejecución fue un método habitual desde el siglo XVI dentro y fuera de Obras Reales [...] El tracista no tenía que ser necesariamente responsable de las especificaciones técnicas del proyecto, que podían confiarse también mediante concurso o por contrato directo- a un experto en la materia, responsable asimismo de coordinar, dirigir y controlar cuantos oficios concurrían en el proceso constructivo, ya fuese cantería, albañilería, carpintería, cerrajería, yesería o cualquier otro, cuyas circunstancias se especificaban en otros tantos pliegos de condiciones”⁷⁹⁷.

Además, propone la necesaria contextualización en el sistema administrativo de las Obras Reales de las *Condiciones* redactadas por Gómez de Mora y Lizargárate en 1619, con un verdadero espíritu crítico, fruto de largos años dedicados al estudio e investigación de la arquitectura española de la Edad Moderna y del análisis de las competencias de los oficiales reales de la Junta de Obras y Bosques⁷⁹⁸. Para comenzar, entiende que las obras del panteón presentaban un carácter extraordinario, como lo fue siempre la construcción del monasterio

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 172. Hacemos nuestras sus palabras cuando afirma: “En definitiva, la traza del actual Panteón, transformación del herreriano, es de Juan Bautista Crescenzi. A partir de ahí, la elaboración de trazas específicas, y de todo aquello referido a la cantería, se debe al arquitecto real Juan Gómez de Mora, cuyo estilo arquitectónico nada tiene que ver con el de Crescenzi, pero, que por el cargo desempeñado, era el responsable de las obras reales. Gómez de Mora lo que tiene que hacer es elaborar los diseños técnicos, especialmente para el corte de piedras, de plantas, alzados y detalles del Panteón”, *Ibidem*, p. 174.

⁷⁹⁵ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 138-139.

⁷⁹⁶ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 157-174.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, pp. 157-159.

⁷⁹⁸ En este sentido, remitimos especialmente a BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas”, en BONET CORREA, Antonio (dir.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, cat. exp (Madrid, 1987), Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 271-286; Ídem, “El cuerpo de alarifes de Madrid. Origen, evolución y extinción del empleo”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII, 1990, pp. 467-493; Ídem (1991), *op. cit.*, pp. 159-193; Ídem, “La Maestría Mayor de Obras de Madrid a lo largo de su historia. Origen, evolución y virtual supresión del empleo”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, pp. 509-541 e Ídem, “Monarquía y arquitectura: la reforma de las Obras Reales y la construcción del Palacio Real Nuevo”, en BONET CORREA, Antonio (dir.), *Arquitectura y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Madrid, 1997, pp. 71-89.

desde la época de Felipe II⁷⁹⁹. Su construcción, como puede ocurrir en otras obras de singular importancia, exigió la ejecución de diversas trazas que pueden dividirse en dos categorías, según su naturaleza: la “traza mayor”, llamada maestra, general o universal, y aquellas trazas parciales que conformaban lo que denomina el “proyecto técnico”. Estas trazas parciales, a partir de las cuales efectivamente los operarios (maestros de cantería, albañilería, carpintería, etc...) desarrollaban su trabajo, tenían que ir acompañadas por las condiciones para la obra, redactadas y firmadas por el Maestro Mayor y el Aparejador de las Obras Reales, donde se anotaban todas las particularidades en relación con la construcción que los trabajadores debían comprometerse a cumplir, sin modificar en nada su contenido y por tanto la propia traza de la obra⁸⁰⁰. En palabras de Blasco, la traza general o maestra: “define la idea arquitectónica de la pieza y tiene una cualidad representativa, destinada presentar el proyecto al cliente -mediante una o varias imágenes, que podían incluir la visión del espacio en perspectiva, además de maquetas y de los alzados, plantas y secciones correspondientes- para verificar que se cumplían los requerimientos expresados por él en el programa arquitectónico y que se hacía de acuerdo con sus gustos, fijando las pautas relativas a la estructura, materiales, composición, adorno y usos esenciales de un edificio entero o de una estancia. Para su materialización, esta traza general necesita ser desarrollada a través de cálculos y diseños particulares, debidamente acotados según los lineamientos del dibujo técnico, con sus medidas, ubicación en el terreno, orientación y configuración de todos los espacios, con sus respectivas calidades, los materiales, etcétera [...]”⁸⁰¹.

Si aquellos artículos publicados durante la primera mitad del siglo XX, supusieron un duro golpe para la autoría del panteón de Crescenzi, a partir de los estudios de Taylor, Marías, Bustamante, Blanco Mozo o Blasco Esquivias (por citar los más relevantes) la situación se ha visto notablemente modificada. Las investigaciones más recientes apuestan por ofrecer una nueva interpretación de la documentación y las fuentes en relación con Crescenzi, cada vez más ponderadas gracias al mejor conocimiento de la realidad administrativa de las Obras Reales y del panorama artístico madrileño de la primera mitad del siglo XVII. La autoría de Crescenzi del panteón escurialense está fuera de toda duda. Fue Crescenzi, como indican todas las fuentes y como permite constatar también la documentación, quien trabajó al frente de las obras del panteón, presentando un nuevo proyecto arquitectónico y decorativo (un todo indisoluble) que incluía la combinación de mármoles y bronce, pleno de referencias italianas.

⁷⁹⁹ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 163. Cuando Felipe II había decidido comenzar las obras del monasterio escurialense, había determinado que su administración y dirección corriera al margen de la Junta de Obras y Bosques. Para ello, nombró al prior del monasterio como superintendente de la fábrica, estableciendo además un órgano administrativo independiente que contaba con su propio veedor y contador, pagador y tenedor de materiales. Del mismo modo, cuando Felipe III decide reactivar las obras del panteón, ordena la reactivación de esta organización.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, pp. 163-164.

⁸⁰¹ *Ibidem*.

Capítulo II.

Crescenzi y la historia constructiva del panteón

1. La capilla funeraria de Felipe II: los orígenes

Felipe II comenzó la construcción del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial con un claro objetivo: construir un enterramiento digno para los descendientes de la dinastía de los Austrias. El arquitecto real, Juan Bautista de Toledo, traído expresamente de Italia por el monarca para dirigir las obras de la nueva fábrica, tenía forzosamente que incluir un espacio para dicho enterramiento y lo hizo excavando en las mismísimas entrañas del conjunto una capilla funeraria que pudiera cumplir con este fin⁸⁰². El lugar escogido, justo debajo del presbiterio de la basílica y de los cenotafios ejecutados por los Leoni, se insertaba perfectamente en la compleja lectura simbólica de los ejes visuales y los espacios representativos de la basílica. Del mismo modo que los grupos escultóricos de Carlos V y Felipe II dirigían su oración perpetua al Santísimo Sacramento, consagrado en el tabernáculo herreriano, el celebrante, desde el altar mayor, comunicaba directamente con el espacio abovedado de la capilla funeraria, interviniendo así en la eterna salvación de los antepasados y sucesores del monarca.

La solución hallada por Toledo para el sepulcro de los Austrias contó con la aprobación de Felipe II, comenzando su construcción en 1564⁸⁰³. Desconocemos si este primitivo proyecto, trazado desde 1562, sería modificado en las nuevas trazas para la Basílica exigidas a Juan Bautista de Toledo y presentadas en mayo de 1567, poco antes de su fallecimiento⁸⁰⁴. En este intervalo se fecha el llamado *Proyecto C*, atribuido a Toledo, que muestra un corte longitudinal de la Basílica en el cual se aprecia como parte integrante del

⁸⁰² Chueca apuntó de manera temprana cómo la estructura del panteón estaba ya totalmente fijada como reflejan los grabados de Perret, atribuyendo a Herrera “la forma ochavada, la cúpula con los lunetos y los huecos termales”, *vid.* CHUECA, Fernando (1945), *op. cit.*, p. 366; también KUBLER, George (1957), *op. cit.*, p. 68 e Id. (1983), *op. cit.*, pp. 155-156; Agustín Bustamante considera a Toledo, y no a su sucesor Juan de Herrera, el autor del primitivo proyecto para el panteón: una estructura que por su vinculación constructiva con el presbiterio debe forzosamente trazarse y proyectarse al mismo tiempo que la Basílica, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 163-164.

⁸⁰³ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 164, y también BUSTAMANTE, Agustín, *La Octava maravilla: estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid, Alpuerto, 1994, pp. 78 y 89.

⁸⁰⁴ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 164. *Vid* también BUSTAMANTE, Agustín, “Los proyectos para el Monasterio del Escorial”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Actas del Simposium (San Lorenzo de El Escorial, noviembre 2002), San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2002, pp. 43-62.

conjunto la cripta o capilla funeraria⁸⁰⁵. Este dibujo formaría parte de los planos de la Basílica enviados a Italia, entre 1564 y mayo de 1567, para su examen en la *Accademia del Disegno* de Florencia, siendo varias las cuestiones formuladas acerca del mismo (fig. 69). Entre otras, la conveniente altura de los nichos del presbiterio que debían ser menores que los de la nave principal para salvar la elevación necesaria para el desarrollo de la bóveda de la cripta funeraria⁸⁰⁶.

Aunque tan sólo podemos apreciar una mínima ordenación del espacio (a partir del dibujo en relieve de la línea de impostas), Toledo adopta la proporción 1:1 de modo que el espacio circular quede perfectamente insertado en un cuadrado, tomando quizá como precedente la iglesia de Santa María ad Martyres (el Panteón), como subraya Bustamante⁸⁰⁷. El cristianizado Panteón de Roma se convierte en un importante referente para la génesis del monumento funerario. La cripta o capilla funeraria queda configurada con dos espacios adyacentes, ambos abovedados de manera sencilla, llamados *choro alto y bajo*. Por las descripciones de José Sigüenza y por la *Relación* de Juan de Herrera (quien describe de manera muy sucinta estos ámbitos), se trataba de espacios auxiliares, preparados posiblemente para albergar un pequeño coro para los monjes, una tribuna regia y una pequeña sacristía⁸⁰⁸. La documentación sobre la construcción del monasterio, entre 1564 y 1567 (fecha en la que se data este dibujo), demuestra cómo este espacio se va construyendo a buen ritmo, y cómo en 1569 comienza el cerramiento de la bóveda, trabajos que continúan en 1570⁸⁰⁹.

Tras la muerte de Toledo, Juan de Herrera toma las riendas de la fábrica ocupado especialmente por resolver los problemas del proyecto para la Basílica. Aunque mantuvo en lo esencial la capilla funeraria de Toledo, realizó algunos cambios que podemos apreciar en la

⁸⁰⁵ Este dibujo fue reproducido como anónimo por RUIZ de ARCAUTE, Agustín, *Juan de Herrera arquitecto de Felipe II*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, y más tarde catalogado por LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Catálogo de Dibujos 1. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el proyecto de El Escorial*, Madrid, Imprenta Blass, 1944, quien suponía que presentaba una técnica muy diferente a la de Herrera. Fue Zuazo Ugalde el primero en atribuirlo al arquitecto Juan Bautista de Toledo en ZUAZO UGALDE, Secundino, “Antecedentes arquitectónicos del Monasterio de El Escorial”, en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio*, San Lorenzo, 1963, pp. 105-154. A excepción de Rubio (que lo atribuyó al arquitecto italiano Francesco Pacciotto), José Manuel Barbeito y George Kubler (quien admitía la posible ayuda de un colaborador), la atribución a Toledo es unánime, *vid.* RUBIO, Luciano, “El Monasterio de El Escorial y sus arquitectos”, en *La Ciudad de Dios*, CLXI, 1949, pp. 157-215; BARBEITO, José Manuel, “El Escorial que no fue. Intervenciones y modificaciones sobre el proyecto de El Escorial”, en *Arquitectura*, 253, 1985, pp. 38-45 y KUBLER, George (1983), *op. cit.*, p. 93. Un resumen sobre las principales atribuciones del dibujo en BUSTAMANTE, Agustín; ORTEGA, Javier y RODRÍGUEZ, Delfín, *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2008, pp. 40-45.

⁸⁰⁶ BUSTAMANTE, Agustín (1994), *op. cit.*, p. 127.

⁸⁰⁷ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 163-164.

⁸⁰⁸ Recordemos la descripción del padre José de Sigüenza: “y así se hizo [...] una iglesia redonda con su capa o cúpula proporcionada, donde pudiese estar asentado el altar, y una tribuna donde se hiciese el oficio frontero del altar”, *vid. Supra*.

⁸⁰⁹ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 164 y también Id. (1994), *op. cit.* p. 223.

única planta conservada de la capilla funeraria antes de su transformación por Crescenzi en 1618⁸¹⁰ (fig. 71). De acuerdo con el análisis arquitectónico del dibujo realizado por Bustamante, el panteón proyectado por los arquitectos de Felipe II contaba con demasiados accesos y poco espacio útil para la colocación de los sarcófagos que tendrían que disponerse a la manera de los *loculi* paleocristianos, tal y como afirmaba el padre Sigüenza⁸¹¹. En realidad tan sólo podrían utilizarse 3 de los 8 vanos disponibles, ya que los 5 restantes albergaban los accesos a la Basílica, el Palacio (a través de la llamada escalera del muñeco, único acceso todavía practicable aunque cegado), el Pudridero (al que actualmente se accede desde la escalera principal), y dos vanos que comunicaban con la sacristía y el coro/tribuna regia, que contaba a su vez con dos caracoles de acceso al presbiterio basilical⁸¹². Una ventana, que comunicaba con el patio de los mascarones era el único punto de ventilación e iluminación del interior.

El panteón proyectado por Herrera, que quizá nunca llegara a materializarse en cuanto su ordenación interior, aparece perfectamente representado en el corte longitudinal de la Basílica, conocido como el *Quinto Diseño*, perteneciente a la serie de *Estampas* diseñadas por Herrera y grabadas por Pedro Perret a partir de 1587⁸¹³ (fig. 70). El espacio interior de la capilla funeraria, definida por el arquitecto en el *Sumario y Breve Declaración* como “C:

⁸¹⁰ Este dibujo a pluma y coloreado a sepia fue dado a conocer por RUIZ DE ARCAUTE, Agustín (1936), *op. cit.*, pp. 96-97. Para su contexto y autoría se han propuesto diversas soluciones: López Serrano lo atribuyó a Juan Gómez de Mora, hipótesis defendida por Virginia Tovar quien proponía como su ejecución se enmarca en una serie de plantas con propuestas para el primer solado del panteón realizadas hacia 1620, acompañando a la redacción de las Condiciones de la obra, *vid.* TOVAR MARTIN, Virginia (1986), *op. cit.*, pp. 212-213. Por el contrario, Kubler, analizando los aspectos arquitectónicos de la planta en cuanto a su disposición y accesos, la consideraba una traza original de Juan de Herrera, *vid.* KUBLER, George (1983), *op. cit.*, pp. 155-156. Esta hipótesis es desarrollada ampliamente por Bustamante, quien fecha el dibujo hacia 1573, añadiendo su posible reaprovechamiento en 1638 por parte de Alonso Carbonel para plasmar diversas propuestas para el nuevo solado con motivo de la reactivación de las obras, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 166-170, e Id. (1994), *op. cit.*, pp. 292-293. Sin embargo, creemos que estas propuestas ya estuvieran diseñadas con anterioridad. La numeración que acompaña el dibujo, identificado con el nº 44 “otra planta para el solado del panteón”, nos permite constatar cómo se trata de una de las trazas que Gómez de Mora entregó al marqués de Torres, D. Martín Abarca Bolea, en 1637, cuando fue desterrado a Murcia, *vid.* ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “Trazas, plantas y papeles de Gómez de Mora en 1637”, en PARRADO DEL OLMO, Jesús M^a y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coord.), *Estudios de Historia del Arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2009, pp. 71-74 (p. 74). El dibujo se conserva en la biblioteca del Palacio Real, con la signatura IX/M/242/1 (28).

⁸¹¹ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 166-170.

⁸¹² El Padre Sigüenza también nos describía la disposición a base de *loculi* y los accesos al recinto: “y por los lados concavidades donde se pusiesen los atahudes o cajas de mármol o de otras piedras, bajaban aquí desde el altar mayor de la Iglesia Principal, por dos caracoles secretos; y sin estos, otras dos escaleras, claras y llanas, que responden la una al convento, la otra a la sacristía, y la otra a la Casa Real”. Remitimos a BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 166-170, e Id. (1994), *op. cit.*, pp. 292-293. No sabemos cuántos fueron los accesos planteados por Juan Bautista de Toledo, pero al menos definió el que se convertiría en el único y principal acceso: el cantero Simón Sánchez recibe 544 reales en diciembre de 1567, “porque labró y asentó a destajo en un embocinado sobre la escalera que va de la sacristía a la capilla del sepulcro”, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1994), *op. cit.*, p. 113, n. 2 y p. 137.

⁸¹³ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 166.

Capilla debaxo de tierra y de la Capilla y Altar mayor”⁸¹⁴, aparece articulado a partir de una sucesión de pilastras adosadas al muro que soportan un entablamento corrido, sobre el cual asienta la bóveda compartimentada en lunetos, una articulación que pudiera deberse a Juan de Herrera. Los espacios anejos abovedados son denominados en el *Sumario* “Choro alto y baxo de la capilla” y carecen de cualquier definición o articulación espacial (figs. 73 y 74). Herrera conocería los planos de Toledo y seguramente habría manejado dibujos semejantes al *Proyecto C* para realizar su propio corte longitudinal de la basílica. Parece que el altar sigue manteniendo la orientación hacia oriente, en paralelo al espacio longitudinal abovedado, y por tanto en equivalencia con la orientación general del altar mayor de la Basílica escurialense, un importante cambio que introducirá también Crescenzi.

No cabe duda del origen como enterramiento de la cripta funeraria planteada por Toledo, tal y como confirma el propio Felipe II en las “Condiciones para la Obra del Monasterio” dictadas el 22 de abril de 1567, donde ordena “*que se trasladen los cuerpos de Carlos V, y los demas que yacen en Granada, a la capilla que hemos ordenado se haga [...] y por quanto no estan como no está labrada la yglesia y capilla del dho monasterio donde han de estar trasladados y puestos los dhos cuerpos reales no se puede de presente hacer la dha traslacion, ordenamos y mandamos que lo suso dicho se haga y cumpla al tiempo y quando la dha yglessia y capilla este acabada y en disposicion de poderse hacer la dicha traslacion y poner en ella las dhas personas e cuerpos reales, salvo si nos paresciere de la hacer antes en la yglesia que ha de servir de prestado o en otra alguna capilla entretanto que se acaba la mayor adonde en este caso se pararan despues que esto quedara a nra voluntad e disposicion*”. Para que no quede ninguna duda del carácter de enterramiento regio subraya: “*otro si queremos y es nra voluntad que en la capilla mayor, ni en la que esta debajo della ni en el cuerpo de la yglessia ni en ninguna parte del ni en las capillas del claustro principal no se pueda enterrar ninguna persona de ningun estado, condicion ni calidad que sea excepto las personas reales e principes e ynfantas sus hijos e hijas*”⁸¹⁵.

Sin embargo, a medida que las obras avanzaban, comenzarían los problemas e incomodidades que este espacio presentaba para los fines propuestos. Felipe II no debió quedar satisfecho con el resultado final, lóbrego e insalubre por la falta de ventilación e iluminación, falto del decoro requerido y exigido a su último destino⁸¹⁶. Con los cuerpos de algunos de los miembros de la familia real descansando ya en el monasterio, Felipe II decidió

⁸¹⁴ En el texto que acompañaba a las imágenes, Herrera se limita a describir esquemáticamente estos espacios como: B. Lugar de enterramiento de los cuerpos reales; C: Capilla debaxo de tierra y de la Capilla y Altar mayor; DE: Choro alto y baxo de la capilla C, *vid.* HERRERA, Juan, *Sumario y Breve declaración de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del escurial, sacado a luz por Ivan de Herrera*, en Madrid, por la viuda de Alonso Gomez impresor del Rey, 1589, f. 23

⁸¹⁵ AGP, Patronato, San Lorenzo, Leg. 7332 (1630).

⁸¹⁶ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 168-169.

modificar su primitiva idea y apostar por una solución de compromiso más práctica y funcional, convirtiendo la “bóveda intermedia”, un pasadizo auxiliar que recorre el presbiterio de la basílica, en el nuevo lugar para el enterramiento dinástico⁸¹⁷.

El traslado de los cuerpos reales desde la iglesia vieja o de prestado del monasterio escurialense, hasta su nuevo emplazamiento, se realizó en noviembre de 1586, mediante Cédula Real emitida por Felipe II desde el Pardo, dirigida al Prior y Diputados de San Lorenzo: “*Porque he acordado que los cuerpos reales [...] se passen y trasladen desde donde agora estan a la boveda debaxo del altar mayor de la Iglesia principal, que es el lugar que agora mando señalar para su enterramiento, no obstante (que conforme a lo dispuesto por la escritura de fundacion y dotacion que otorgué a 22 de abril del año pasado de 1567) estava ordenado que fuesse en la boveda debaxo dela capilla mayor [...] y para que esto se pueda executar, por la presente alço y quito cualesquier depositos que estuvieren hechos de los dichos cuerpos reales en el dicho monasterio hasta agora, por quanto con la dicha traslacion se habra cumplido mi voluntad*”⁸¹⁸. La redacción del texto manifiesta las nuevas intenciones del monarca con respecto a su enterramiento, quedando zanjada la cuestión. También Sigüenza confirma este traslado: “Mudó después el fundador este intento; le pareció que esto estaba muy distante, triste y dificultoso de ir y venir allí, y que tendría también no sé qué indecencia andar por entre los atahudes, y otras consideraciones semejantes, y así mandó que entre esta Iglesia, o capilla baja, y entre la principal y alta, se hiciese una bóveda que viniese a estar en medio de ella, debajo del altar mayor, y así se hizo, y se repartió en tres cañones, que toman toda la mesa, que está encima de las gradas primeras del altar”⁸¹⁹.

Felipe II no decide construir un nuevo espacio para su definitivo enterramiento, al margen del proyecto frustrado de la primitiva capilla funeraria. Simplemente, adaptó un pasadizo previamente construido en el proyecto original del presbiterio de Juan Bautista de Toledo, sin ninguna finalidad funeraria. En 1576 se acondicionará esta zona, unas sencillas bóvedas situadas entre la cripta o capilla funeraria y el altar mayor de la basílica, como se observa en el *Proyecto C*⁸²⁰. En el *V Diseño* será éste el “lugar de enterramiento de los

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 169. Sobre los Infiernos, también VEGA LOECHES, José Luis (2009), *op. cit.*, pp. 173 y ss.

⁸¹⁸ Transcripción de la misma en MARTÍN GÓMEZ, Pedro (1987), *op. cit.*, pp. 156-157; también VEGA LOECHES, José Luis (2007), *op. cit.*, p. 170.

⁸¹⁹ SIGÜENZA, José de (1605), *op. cit.*, parte I, Discurso XIV, pp. 159-160.

⁸²⁰ Para Bustamante, este espacio pudo servir como dependencia auxiliar del presbiterio a modo de sacristía, y como tal aparecer diseñada en el *Proyecto C*, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 164. Acerca de la construcción de los *Infiernos*, las primeras noticias documentales en KUBLER, George (1983), *op. cit.*, p. 155 y BUSTAMANTE, Agustín (1994), *op. cit.*, pp. 418-419, y p. 477, n. 104, donde transcribe la obligación entre los maestros canteros Francisco de Arellano, Diego de la Peña, Francisco de Belayos y Bartolomé Esteban “de labrar y sacar y asentar los cañones o bobedas que bienen en la cabeza de la yglesia principal de dicho monasterio debaxo del altar mayor”. Aunque la obra se acaba puntualmente, los pagos se dilatan hasta 1585, como indica Bustamante siguiendo la documentación del Archivo de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (en adelante ABMSLEE).

cuerpos reales” (los llamados “Infiernos” por el padre Sigüenza). A pesar de la sencillez del lugar, carente del más mínimo ornato, la especial condición de cámara sepulcral de los monarcas españoles despertó el lógico interés de todos aquellos que describieron el monasterio, y por ello conservamos varias descripciones tanto del espacio como del modo en el cual estaban dispuestos los regios ataúdes. La más importante será aquella redactada por Fray Juan de San Gerónimo en sus *Memorias*, donde incluye además un dibujo con la disposición de los cuerpos reales. El rey prudente había zanjado con esta medida la cuestión del enterramiento de los Austrias, pero su sucesor decidió retomar la idea de crear un panteón dinástico, un lugar común de enterramiento para todos los miembros de la Dinastía de los Austria, volviendo a la idea primigenia de Juan Bautista de Toledo, basada en los espacios subterráneos de las catacumbas y en el Panteón romano. Felipe III respiraba así el espíritu de superación de la Antigüedad clásica al proponer un nuevo y triunfante Panteón de Reyes, cristianizando, como ya ha sido sugerido, el espíritu pagano de un Olimpo panteísta⁸²¹.

2. Felipe III y la reactivación de las obras

a) Los motivos para el cambio de proyecto: el prior Fray Juan de Peralta y la génesis de un nuevo “Pantheon”.

Tradicionalmente se considera que las obras para reconfigurar el panteón empezaron en 1617, siguiendo la fecha consignada por el padre Santos en la *Descripción Breve* (Madrid, 1657) y la *Cuarta Parte* (Madrid, 1680). En la *Descripción Breve*, el fraile jerónimo sugiere las razones que movieron al Monarca para emprender las obras del panteón, manifestando en todo momento cómo el enterramiento en los “infiernos”, fue siempre una medida de carácter provisional. Felipe II habría dejado los cuerpos reales en esta estrecha e indecorosa bóveda “para que lo humilde del lugar, le obligasse [a Felipe III] a poner más diligencia”⁸²². Denunciaba además cómo eran muchos los extranjeros que, atraídos por la fama del Escorial, emprendían la visita del monumento y “espantábanse de verlos [los Cuerpos Reales] a tan corto espacio reducidos aviendo sido los que dilataron la christiandad”⁸²³. Y concluye: “estas

⁸²¹ También Sánchez Cantón entendió que “el monumento sepulcral con que soñaba el Monarca nada tenía que ver con el soberbio y abrumador Panteón ordenado por Felipe III y construido por Felipe IV”, *vid.* SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Lecciones de El Escorial a sus cuatrocientos años*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 14-15. Tanto Martín Gómez, como Cuadra Blanco o Vega Loeches, han subrayado el aspecto definitivo de la decisión del monarca al convertir los “infiernos” en el nuevo sepulcro regio, *vid.* CUADRA BLANCO, Juan Rafael, “La idea original de los enterramientos reales”, en *Academia*, nº 85, Madrid, 1997, pp. 375-412 y VEGA LOECHES, Jose Luis (2007), *op. cit.*, p. 175.

⁸²² SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 116vº.

⁸²³ *Ibidem*, p. 116vº. No tenemos ninguna opinión de estos visitantes “espantados” ante la disposición de la bóveda intermedia, quizá por la oficialidad de sus relatos. Los embajadores florentinos sí se hacen eco de las críticas a principios del siglo XVII, y subrayaban las “*certe casse mal disposte e senza alcun ornamento*”.

cosas juntamente con la insinuación de la voluntad de su Padre, y de su Abuelo, dieron motivo a la Magestad Catholica del Rey Filipo Tercero, para intentar la obra del Pantheon”⁸²⁴.

Completando estas noticias, en la *Cuarta Parte*, Santos explica con mayor detalle cómo Felipe III resolvió concluir el panteón en el mismo sitio que había elegido Felipe II para la sepultura dinástica, después de una ceremonia religiosa celebrada en San Lorenzo con gran boato: “*Después al año de 1617 estando su Magestad el Verano en San Lorenzo, se dio principio a celebrar la Fiesta de las Reliquias de aquella Real Casa, con Octava, aviendolo solicitado el Rey de el Pontífice. Hizose la fiesta el Domingo inmediato a la de nuestro Padre San gerónimo (y quedó assentado esse día para siempre) assiendiendo todas las Personas Reales con el acompañamiento de muchos Grandes, y cavalleros y Damas. Celebró el Prior y llebaba treinta Religiosos acompañados, con Capas coloradas en dos Choros, repartidos dentro de la Procession (que fue solemnisima) con Reliquias en las manos en preciosos relicarios, cosa que aumentó mucho la devoción y el gozo que se vio en todos muy universal aquel día. Después de esto quiso su Mag[estad] diese principio también a la fábrica de el Pantheon en el mismo sitio q avia dexado elegido el Rey su Padre: la qual se començo este año, en la forma que diremos adelante*”⁸²⁵. Según el Padre Santos, después de esta mística experiencia de retiro y diversiones veraniegas en el Escorial, el Rey había decidido retomar las obras de aquella olvidada capilla funeraria, reconvertida ahora en un nuevo *Pantheon*. A pesar del testimonio de Santos, todos los indicios apuntan a que las obras del panteón no comenzarán de manera definitiva hasta 1618 y que muy posiblemente dicha idea ya rondaría la mente del monarca (o la de sus principales consejeros) al menos desde 1616.

Felipe III comienza las obras del panteón en un momento convulso políticamente. En estos años (1616-1618) la figura de su principal valido, el duque de Lerma, está sufriendo una importante campaña de descrédito que coincide con el ascenso en la privanza de su hijo, el duque de Uceda, y los aliados del que fuera su antiguo confesor, el padre Aliaga. Este ascenso, traerá consigo la apertura de un nuevo escenario político y cortesano, ajeno a los años transcurridos en Valladolid y Lerma. Cámara Muñoz sugiere que este contexto pudo ser determinante para la decisión de retomar las obras en el Escorial, donde personajes abiertamente adversos a Lerma favorecerían el impulso de una nueva política de

⁸²⁴ *Ibidem*, pp. 116vº-117rº. Desde luego Felipe II nada deja indicado en su testamento sobre la obligación por parte de su heredero y testamentarios de proseguir las obras de la capilla funeraria, recordando solamente que “los buestos postura y forma de nuestro enterramiento quiero que se hagan por la orden que tengo dada para ello - y conforme a las traças que están hechas al proposito prefiriendo en el lugar a mis padres por el mucho amor y Respetto que yo les debvo y tengo y ya se entiende en la obra - y sino se hallase acabada del todo quando yo falliesgiere mando que mis testamentarios que abaxo serán nobrados la hagan acabar en perfeçion siguiendo las dichas trazas”, citamos por MARTÍN GÓMEZ, Pedro (1987), *op. cit.*, p. 155.

⁸²⁵ SANTOS, Francisco de los (1680), *op. cit.*, p. 99.

identificación con el reinado de Felipe II a través precisamente de la finalización de las obras del inacabado panteón dinástico⁸²⁶.

Desde esta perspectiva, uno de los principales interesados en la reactivación de las obras sería sin duda el prior del monasterio escurialense, Fray Juan de Peralta⁸²⁷. La culminación de las obras del panteón, supondrían la recuperación del poder que la orden jerónima había detentado durante el reinado de Felipe II, continuando con la hegemonía del monasterio (un singular Cuarto Real), frente al resto de Casas y Sitios Reales. Peralta y los jerónimos observarían con inquietud las maniobras del duque de Lerma para intentar convertir el convento de los dominicos de San Pablo de Valladolid en el nuevo enterramiento regio⁸²⁸. A partir de 1616, ayudado por la coyuntura política (era evidente la sintonía del prior Peralta con Don Fernando de Acevedo, presidente del Consejo y arzobispo de Burgos, o el Conde Duque de Olivares), Peralta consigue atraer poco a poco la atención (y los recursos económicos) del monarca. Conseguirá financiar algunos reparos y mejoras que acuciaba el monasterio, además de proponer algunas obras bajo la intervención de la Junta de Obras y Bosques a través de los oficiales al servicio del monarca: el maestro mayor Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargárate⁸²⁹.

Además será requerida la presencia en el monasterio del conde de Salazar y de Tomás de Angulo, en calidad de autoridades responsables para autorizar algunos reparos en los daños

⁸²⁶ CÁMARA MUÑOZ, Alicia (1985), *op. cit.*, p. 38 y ss. Cámara analiza la fría relación entre Lerma y la congregación jerónima, quien favoreció el impulso de nuevas órdenes religiosas como los dominicos y los jesuitas.

⁸²⁷ Fray Juan de Peralta fue prior del monasterio escurialense entre junio de 1612 y mayo de 1621, cuando fue sustituido por Fray Martín de la Vera. Peralta obtuvo en marzo de 1621 la sede episcopal de Tui, y finalmente en mayo de 1624 aquella de Zaragoza, falleciendo en 1629.

⁸²⁸ A principios del siglo XVII, Lerma reorganizó el presbiterio del antiguo convento dominico de San Pablo para adaptarlo como enterramiento propio. Siguiendo el modelo propuesto en el altar Mayor de la Basílica escurialense, Francisco de Mora trazó dos nichos revestidos de mármoles que albergarían las esculturas orantes en bronce de los duques (hoy en el contiguo Museo Nacional de Escultura de Valladolid), ejecutadas también por los Leoni, intentando emular en todo al monasterio escurialense, *vid.* CÁMARA MUÑOZ, Alicia (1987), *op. cit.*, pp. 106-107. Sobre las reformas en el convento de San Pablo, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983.

⁸²⁹ Sabemos que en el verano de 1616, Peralta consiguió que la Junta de Obras y Bosques pusiese algún remedio a la falta de agua del monasterio con la traída de aguas de la Fuente de la Pulga en el término de Segovia *vid.* RAMÍREZ ALTOZANO, José Javier, *Historia de los Bosques de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, Visión Libros, 2010, pp. 234-235. En ABMSLEE, XV/30 la documentación sobre las “encañaduras de agua” para servicio el monasterio, realizadas entre enero y abril de 1617. Además se realizarán una serie de reparos en el monasterio y nuevas obras, *vid.* ABMSLEE XV/29, f. 18: “Comunicación de Pedro de Quesada a Juan Gómez de Mora sobre la obra de abrir una escalera en el mango de la parrilla del monasterio de El Escorial, en el patio de mascarones, dada en El Escorial a 19 de abril de 1617, y contestación de Juan Gómez de Mora, dada a 21 de abril de 1617”, y f. 20: “Comunicación de fray Juan de Peralta anunciando el envío de la traza de la escalera que se va a hacer en el monasterio de El Escorial, dada en Madrid a 16 de abril de 1617”. En esta carta, Peralta afirma que el monarca ha concedido 10.000 ducados para las obras del monasterio. López Serrano publicaba una traza del solado de la escalera principal del monasterio, trazada por Juan Gómez de Mora, *vid.* LÓPEZ SERRANO, Matilde (1944), *op. cit.* y TOVAR MARTÍN, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 208. Interviene además en algunas obras de los llamados *Caramanchones*, *vid.* TOVAR MARTÍN, Virginia, “El arquitecto Juan Gómez de Mora y su relación con lo escurialense”, en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 185-202 (p. 201) e Ídem (1986), *op. cit.*, p. 209.

de la fábrica, comunicados por el veedor Pedro de Quesada⁸³⁰. Precisamente después de estas intervenciones en relación con el abastecimiento de aguas y la canalización de unos manantiales que encharcan el estanque de la huerta, Peralta indica en una carta dirigida a la Junta de Obras y Bosques: “*Asimismo es gusto de su Mag[esta]d que se acabe el panteon a donde ande estar sepultados los cuerpos rreales en la forma en que su Mag[esta]d lo tiene dispuesto*”⁸³¹. Se fecha en San Lorenzo a 3 de septiembre de 1616. Esta es la primera ocasión donde hemos encontrado el término “Panteón” para designar la antigua capilla funeraria abandonada por el monarca Felipe II como lugar eficaz de enterramiento, y donde queda constancia del deseo de Felipe III de que dicha capilla sea concluida para que se trasladen aquí los cuerpos reales en septiembre de 1616.

El término “Panteón” será empleado exclusivamente a partir de la reactivación de las obras por parte de Felipe III. Su utilización tiene que ver con el nuevo concepto que el monarca pretendía imprimir en la primitiva capilla funeraria y “cementerio de los antiguos”, por usar las palabras del Padre Sigüenza. El Padre Santos explica convenientemente la necesidad de emplear este término, estableciendo un paralelismo con el romano panteón de Agripa⁸³²: “Mas al que vamos describiendo, le bautizaron con esse nombre, para que se significasse suma habitación del verdadero Dios, y Sepulcro de los Reyes, que Vicedioses en la Tierra, a él solo tuvieron, y adoraron por tal, procurando la conservación de la Fe en sus Monarchias, y defendiéndola y dilatándola por las entrañas: y también por lo singular de su traza, que no solo imita al Cielo, en el luzimiento, y compostura: sino en la forma circular y rotunda; que hasta en esso le dieron lo más perfecto, aunque con alguna diferencia [...]”⁸³³. Y deja clara además la supremacía del nuevo referente frente a los sepulcros subterráneos de los

⁸³⁰ AGS., CySR, leg. 302:3, ff. 252 y 255: “Su Mag[esta]d manda q[ue] el conde de Salazar y vos [Angulo] os llegueis a este sitio luego para tratar de las cosas desta cassa y q[ue] bengais prevenido de los papeles y cosas q[ue] desta materia hubiere en vuestro poder”, San Lorenzo, 30 de agosto de 1616, el duque de Lerma [firmado].

⁸³¹ AGS., CySR, leg. 302:3, f. 254, correspondencia ente Peralta y el secretario Angulo. El Padre Santos, en la *Cuarta Parte*, indica que el monarca visitó el monasterio en el otoño de 1616 con sus hijos, de camino a Burgos para celebrar el matrimonio de la infanta Doña Ana y el príncipe Felipe con el Rey de Francia y Doña Isabel de Borbón, su hermana, *vid.* SANTOS, Francisco de los (1680), *op. cit.*, p. 99. Percibimos un eco literario de este deseo del monarca por reactivar el panteón en las palabras del cronista González Dávila, apuntadas por Virginia Tovar: “Y visitando un día el sitio de este Mausoleo pareciéndola corta para tanto como había de servir, dixo a Fray Juan de Peralta, Prior de San Lorenzo y a Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de sus obras: Muy aprisa no nos moriremos, he menester dar más anchura a este lugar”, cita el Mss. 6934 de la BNE, *vid.* TOVAR MARTÍN, Virginia (1987), *op. cit.*, p. 201. Este Manuscrito es, según el catálogo de la BNE, una versión del siglo XVIII de la *Historia de la vida y hechos del gran Monarca Amado y Santo Rey Don Felipe III*, 1701.

⁸³² “De estas calidades, y prendas, refieren los Autores, tenía muchas aquel celebra Pantheon de Roma, que edificó Marco Agripa, por voluntad de Augusto Cessar, para culto de los Idolos que oy es Templo de Catolicos [...] Al otro le dieron el titulo de Pantheon, compuesto de dos palabras Griegas, por la rotundidad de su forma, que es entre todas las mas perfeta; y porque (como ellos dezian) era la suma habitación de los Dioses, que esso suena, *Pan-theon: Summum Deorum, aut omne Deorum*. Y a imitación del Cielo tenía la forma circular o redonda, por donde aun aora vulgarmente le llaman Templo de Santa María la Rotunda”, *vid.* SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, pp. 127v-128r.

⁸³³ *Ibidem*, p. 128r.

Antiguos (las catacumbas), alumbrados con lucernas: “que alumbraban los Cadáveres; cuyas llamas, en tocándolas el ayre, se desvanecían y apagaron”⁸³⁴.

El panteón de Roma era uno de los templos más célebres de toda la Antigüedad, descrito y dibujado por numerosos eruditos y curiosos especialmente en aquellos libros dedicados a la descripción de las Antigüedades de Roma, verdadero género literario en auge desde el siglo XVI⁸³⁵. La importante Biblioteca del monasterio escurialense posee varios libros de *Antigüedades*, entre otros el texto latino de Fulvio Romano que posiblemente Santos utilizó para la redacción de la *Descripción Breve*. Al igual que este autor, Santos cita a Dione y su *Historia de la Antigüedad de Roma* como fuente para el conocimiento del panteón romano. Fulvio indicaba en su descripción: “*Era chiamato il Panteo, come scrive Dione, overo per essere consagrato alla madre de gl’Iddij, o per essere consagrato a tutti gli Iddij, ò percioche la forma sua rassimiglia quella del mondo universale*”⁸³⁶.

Felipe III decide retomar las obras del espacio funerario, vinculándolo además con este soberbio símbolo de la Antigüedad romana cristianizada, mostrando la superioridad de la monarquía católica frente al mundo pagano. Terminológica y simbólicamente, el parangón quedaba establecido claramente con el templo reedificado por Agripa en Roma, sumando sus significados a la primitiva vinculación con las catacumbas romanas y sus cultos subterráneos, presentes también en la génesis del monumento y que continuó siendo la última inspiración para la colocación de los sarcófagos. Felipe II podría tener noticia de estos cementerios cristianos subterráneos, muchos de ellos accesibles y objeto de interés para los eruditos gracias a los textos del agustino Onofrio Panvinio, como ha señalado Rodríguez de Ceballos,

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 119r.

⁸³⁵ El arquitecto Palladio lo describió en su libro *Le Antichità di Roma*: “El Panteón está todavía en pie; de forma rotunda con altura y anchura de 144 pies, fue construido por fuera de ladrillos y por dentro adornado de variados mármoles. Alrededor hay pequeñas capillas muy aderezadas donde había colocadas estatuas de los dioses; las puertas de bronce son de maravillosa grandeza. Fue entonces dedicado a Júpiter Vengador, a Cibeles y a todos los dioses, y Bonifacio IV lo dedicó a la bienaventurada Virgen y a todos los Santos, y se llama la Rotonda”, *vid.* PALLADIO, Andrea, *Las antigüedades de Roma*, edición a cargo de José Riello Velasco, Madrid, Akal, 2008, pp. 88-89 y notas 312-319, pp. 186-187.

⁸³⁶ *Vid.* FULVIO, Romano, *Le Antichità di Roma di Andrea Fulvio Antiquario Romano*, In Venetia, Per Girolamo Francini libraro in Roma all’insegna del Fonte, 1598, pp. 175v-176r. Este Dione se trataría de Dión Casio (163-235) autor de una *Historia de Roma* compilada en *Dione historico delle guerre e fatti de Romani, tradotto di greco in lingua volgare per M. Nicolo Leonicensi*, in Vinegia per Zoppino, 1533: “& compie il tempio nominato Pantheo, & forse che ha ricevuto questo nome, perche nelle statue gli sono scolpite molte immagini degli Dei come in quella di Marte & di Venerema come io penso, perche essendo fatto in circo è simile al Cielo”, pp. CCViv-CCVIir^o, o quizá Diógenes de Halicarnaso (I a.C.), *Dionisyii Alexandri F. Halicarn. Antiquitatum Rom, libri XI*, Genevae, excudebat Eustathius Vignon sibi et Henrico Stepahno, 1588. Ambos libros están presentes en la Biblioteca del Escorial, además de la edición latina de FULVIO, Andrea, *Antiquitatum Urbis ¿Roma? 1527*, y otros pertenecientes a este género: MARLIANI, Bartolomeo, *Topographia Antiquae Romae*, Lugduni, apud Sébastien Gryphium, 1534 (Lyon); GAMUCCI, Bernardo, *Le antichità della città di Roma, raccolte sotto brevità da diversi autori antichi et moderni scrittori per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano: et con nuovo ordine fedelmente descritte et rappresentate con bellissime figure, nel modo che a’ tempi si ritrovano, in questa seconda editione da infiniti errori emendate et corrette, da Tommaso Porcacchi*, In Vinegia, appresso Giovanni Varisco et compagni, 1569 o el LABACCO, Antonio, *Libro d’Antonio Labacco appartenente all’architettura: nel quale si figurano alcune notabili antichità di Roma*, Roma, in casa nostra 1552.

especialmente el tratado *De Rebus antiquis memorabilius et praestantia Basilicae Vaticanae Sancti Petri apostolorum principis libri septem* (1568)⁸³⁷. Panvinio era amigo del arzobispo de Tarragona Antonio Agustín, importante coleccionista y autor de los *Diálogos de las monedas, inscripciones y otras antigüedades* (Tarragona, 1587) y estaba en sintonía con la veneración y el culto a las reliquias impulsado por San Filippo Neri (siguiendo el espíritu de la Contrarreforma). Este renovado fervor por la recuperación de las reliquias de los primeros cristianos y mártires, resultó fundamental para el desarrollo de una primitiva arqueología y la exploración de las catacumbas, potenciado a partir de 1578 con el descubrimiento de la llamada catacumba de Priscilla o de los Jordanos⁸³⁸.

La descripción de aquellos espacios subterráneos, en los cuales las primeras comunidades cristianas ser reunían secretamente para celebrar la liturgia y enterrar a sus muertos, pudo inspirar a Felipe II a la hora de requerir a Juan Bautista de Toledo el enclave subterráneo de su propia capilla funeraria, tal y como constatan las palabras de Sigüenza acerca de la génesis del panteón: “cementerio de los Antiguos donde estuviesen los cuerpos reales sepultados y donde se les hiciesen los oficios y misas y vigiliass, como en la primitiva iglesia se solían hacer a los mártires, donde celebraban sus memorias, y donde, también por miedo a los príncipes paganos, se escondían los cristianos a los oficios y a sus sinaxis, y apages, misas y conventos, o Cofradías y colectas santas, y así se hizo aquí debajo de tierra, y en los más hondos cimientos, una iglesia redonda con su capa o cúpula proporcionada, donde pudiese estar asentado el altar, y una tribuna, de donde se hiciese el oficio frontero del altar, y por los lados concavidades donde se pusiesen los ataúdes o cajas de mármol o de otras piedras”⁸³⁹. Sin embargo, aunque Felipe II pretendiera contribuir a la ripristinación litúrgica, adoptando los usos de las primeras comunidades cristianas para sus ceremonias funerarias, la

⁸³⁷ RODRIGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, “Capillas funerarias españolas del barroco. Variaciones sobre el modelo del Escorial”, en BORNGÄSSER, Barbara; KARGE, Henrik y KLEIN, Bruno (eds.), *Grabkunst und Sepulchralkultur n Spanien und Portugal/Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 441-462 (p. 443), quien cita a su vez CHECA, Fernando, *Felipe II mecenas de las Artes*, Guipúzcoa, Nerea, 1992, p. 384. El ejemplar ingresaría en la biblioteca escurialense gracias intercesión de Juan Bautista Cardona, vid. ANTOLÍN, Guillermo, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1911, vol. II, pp. 142-144 y ZARCO CUEVAS, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1924, t. 1, p. 138. Panvinio fue el primer autor en describir las catacumbas romanas con los ritos que se celebraban, señalando la existencia de 43 catacumbas en la ciudad de Roma.

⁸³⁸ Vid. WATAGHIN CANTINO, Gisella, “Roma sotterranea: appunti sulle origine dell’archeologia cristiana”, en *Ricerche di Storia dell’Arte*, 10, 1980, pp. 5-14. Asimismo, MONTORO CASTILLO, Nerea (2008), *op. cit.*, pp. 147-154. Las catacumbas de Priscilla fueron descubiertas en 1578, y en los primeros años de “arqueología cristiana” resultaría imprescindible la labor del erudito Antonio Bosio (Malta 1575- Roma, 1629), vid. PARISE, Nicolau, voz “Bosio, Antonio” en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, 1971, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-bosio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-bosio_(Dizionario-Biografico)/) (19/9/2015). Las investigaciones de Bosio, quien había explorado directamente las catacumbas más importantes de Roma, quedaron plasmadas en el tratado póstumo *Roma Sotterranea* editado por el padre oratoriano Severini y publicado en 1624, vid. SPIGNO, Lorenzo, “Considerazioni sul manoscritto Vallicelliano G. 31 e la Roma Sotterranea di Antonio Bosio”, en *Rivista di archeologia Cristiana*, 51, 1975, pp. 281-311; ZANDER, Giuseppe, “L’opera di un illustre studioso maltese: Antonio Bosio (1575-1629) e qualche influsso sull’architettura sacra del suo tempo”, en *Atti del XV Congresso di Storia dell’Architettura*, Malta, Roma, 1970, pp. 435-451.

⁸³⁹ SIGÜENZA, José de (1988), *op. cit.*, p. 114.

falta de ejemplos acerca de la efectiva disposición de las catacumbas, complicaría la distribución del espacio a los arquitectos del monarca, incapaces de encontrar una solución satisfactoria al problema de distribuir en tan angosto espacio un número considerable de sepulturas.

La disposición de los sepulcros superpuestos en nichos parietales, depende claramente de la disposición de los *loculi* en aquellos espacios subterráneos. Aunque Felipe II fuera consciente de la evocación de las capillas funerarias cristianas en su mausoleo dinástico, muy probablemente sus arquitectos no dieran con la solución más apropiada para acoger en tan reducido espacio la cantidad de nichos exigidos para los descendientes y sucesores del monarca, debido a la falta de “huecos” libres en el espacio del panteón. Modificando sustancialmente los accesos al panteón, Crescenzi consiguió recuperar ese valioso espacio para incrementar notablemente los *loculi*. Conocía de primera mano el aspecto de las catacumbas, pudiendo acompañar a su hermano y al mismísimo Neri en alguna de sus excursiones en busca de reliquias. Además, había trabajado en la reforma de la Platonía en la iglesia de San Sebastiano fuori le mura, un antiguo columbario romano que presenta interesantes semejanzas con el espacio del panteón escurialense (fig. 43).

b) La llegada a Madrid de Crescenzi. Concurso de trazas y modelos

El comienzo de las obras del panteón y la llegada a España de Crescenzi, más que una casualidad, parece un acontecimiento perfectamente orquestado. Aunque no tengamos ninguna prueba para asegurar tajantemente que Crescenzi tuviera noticias de la posible reactivación de las obras del panteón escurialense, sabemos que varios miembros de la corte de Felipe III estaban al tanto de los deseos del Monarca. Por su parte, Crescenzi había pasado los últimos años en Roma incrementando sus contactos con los círculos españoles, especialmente con el poderoso cardenal Zapata, defensor de los intereses de Felipe III en Roma. Posiblemente Crescenzi se trasladó a la corte precisamente para ocuparse de las obras del panteón, como un nuevo Juan Bautista de Toledo, y trámite Zapata conoció la oportunidad que se presentaba para ofrecer al Monarca sus servicios en la construcción del nuevo mausoleo, avalado por su trabajo como *Soprintendente* del Papa Paolo V y su directo conocimiento de las fábricas arquitectónicas “antiguas y modernas” de Roma.

Crescenzi está en España desde septiembre de 1617, fecha en la cual se produce la llegada documentada del cardenal Zapata. Ese mismo verano, Felipe III ha pasado una agradable estancia en el Escorial, como nos narraba Santos, y después de la fiesta de las Reliquias se resolvió a comenzar las obras del panteón⁸⁴⁰. Por la carta que hemos indicado de Peralta, sabemos que no fue una decisión tomada a la ligera, sino gestada al menos desde el

⁸⁴⁰ Esta festividad de las reliquias se celebra el 6 de noviembre, *vid.* FRANQUESA, A. M., “Fiesta de las Santas Reliquias”, en *Año Cristiano*, 1959, IV, pp. 302-307.

año anterior. Desde mediados o finales de 1617 y hasta mediados de 1618, comenzaron los preparativos para la reactivación de las obras del panteón escurialense. La documentación permite constatar la existencia de varios modelos para la nueva fábrica, pudiendo suponer la posible intervención de Crescenzi en esta primera fase proyectual⁸⁴¹.

Con la documentación del Archivo General de Simancas, Martín González documentó la existencia de dos modelos para el panteón, aunque supuso que se trataría de modelos parciales para la ejecución de los distintos soportes (pilastras y columnas), añadiendo que existirían otros modelos parciales realizados por el escultor real Antonio de Herrera⁸⁴². Iñiguez Almech matiza esta información con los documentos del Archivo General de Palacio, concluyendo cómo se trataba de dos modelos para la fábrica del panteón, uno articulado con columnas y otro con pilastras, ejecutados por Julio César Semín y Francisco Esteban, pintores, y Antonio Herrera y Lorenzo de Salazar, escultor y ensamblador respectivamente⁸⁴³. Iñiguez supuso que estos dos modelos se realizaron ya bajo las trazas de Juan Gómez de Mora para el panteón, modificando la primitiva idea aportada por Crescenzi entre finales de 1617 y principios de 1618. Con los datos ofrecidos por Iñiguez, Martín González reformula su primera propuesta acerca de los modelos para el panteón, revisando la documentación previamente citada del Archivo de Simancas, y también confirma cómo existieron dos diferentes propuestas para el panteón, materializadas en dos modelos diferentes: uno que utilizaba pilastras adosadas como soportes, realizado por el escultor Antonio de Herrera y pintado por Francisco Esteban, mientras que el ensamblador Lorenzo de Salazar habría realizado otro modelo diferente, esta vez con columnas, pintado por Julio César Semín⁸⁴⁴.

Hemos consultado y revisado la documentación citada por Martín González en Simancas, Iñiguez y Bustamante en relación con los modelos para el panteón escurialense.

⁸⁴¹ La práctica de ejecutar modelos previos de las fábricas, ampliamente utilizada en Italia, también era habitual en la arquitectura española especialmente en las obras y comitentes más importantes. Sin ir más lejos, el propio monasterio escurialense había contado con una espléndida maqueta o *modelo* que reproducía en perspectiva la traza universal realizada por Juan Bautista de Toledo, para un mejor conocimiento y seguimiento de la obra por parte de los maestros y supervisores (los priores del monasterio reclamaban la constante presencia de las trazas y los modelos de la obra para ejercer un mejor control sobre el desarrollo de las mismas).

⁸⁴² MARTÍN GONZALEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, pp. 200-201, n. 5, citando los documentos AGS, TMC, Leg. 1564 y AGS, OyB, Expedientes, leg. 41, ff. 184, 198 y 199, y leg. 27, ff. 123-125.

⁸⁴³ IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 663 donde da noticia del importante legajo 1.996 del AGP.

⁸⁴⁴ MARTÍN GONZALEZ, Juan José (1981), *op. cit.*, p. 269, n. 15: AGS, TMC, Leg. 1564: “Recebi del s[eñor]r secretario tomas de angulo 5.000 ducados en reales de contado [...] y más recibi los recados de 7.660 reales q costaron los dos modelos que su mag[esta]d mando hacer del d[ic]ho panteon en esta man[er]a 2660 r[eale]s q se pagaron a Antonio de Herr[er]a escultor por la madera del modelo de pilastras de que dio carta de pago @ [ante] Fran[cis]co gomez s[escriba]no, 1350 r[eale]s que se dieron a F[rancis]co Estevan por pintar y dar de colores a este modelo de q[ue] dio carta de pago @te el d[ic]ho s[escriba]no = que se pagaron a Lorenzo de Salazar escultor 2650 r[eale]s por la talla del modelo de colunas que hizo como parece por carta de pago @te el dho s[escriba]no y mas se pagaron a Julio Cesar Semin 900 r[eale]s por pintar y dar de colores aeste modelo como parece por carta de pago @te d[ic]ho s[escriba]no y lo firme en Madrid a 17 de nov[iembr]e de 1618 [firma] Jerónimo de Albendea”.

Por su interés, publicamos las libranzas y cartas de pago de los cuatro artífices que ejecutaron estos modelos, incluidas como documentación del pago final ante el escribano Francisco Gómez y custodiadas en el Archivo General de Palacio. Efectivamente el 17 de octubre de 1618, ante dicho escribano, Salazar, Herrera, Esteban y Semín, declararon recibir de parte de Agustín de Espinosa “criado del secretario Tomás de Angulo” y por su orden, el último de los pagos relativos a su trabajo en los modelos para el panteón, conforme a la tasación efectuada.

Lorenzo de Salazar, ensamblador, recibió de Espinosa 1.250 reales que se debían sumar a los 1.400 reales ya entregados en anteriores partidas, para hacer el total de 2.650 reales: “que hubo de haber por lo que se le taso de los modelos delos de las columnas para el Panteón”⁸⁴⁵. Antonio de Herrera, escultor, por su parte recibe 960 reales que sumados a 1800 termina de recibir los 2760 reales “que uo de aber y le fueron tasados por la obra que yço de arquitectura en los modelos del panteon”. En realidad por el modelo del panteón debía percibir 2.360 reales, restando a la suma total 400 reales que se le incluyeron por “el asiento y desasiento y reparos de los retablos colaterales de las Descalzas”, pagado también por estas mismas partidas⁸⁴⁶. A continuación se suceden varias libranzas y cartas de pago correspondientes a Salazar y Herrera. Los pagos son realizados por los agentes de Tomás de Angulo y el propio secretario real, siendo las libranzas ordenadas siempre por Angulo y

⁸⁴⁵ Actualmente con la signatura AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84 (antiguo legajo 1.996), “panteón año 1619”, s.f.: “En la villa de Madrid, a 17 dias del mes de octubre de 1618 años paso ante mi el escribano y t[estigo]s parecio presente Lorenço de Salazar ensamblador vecino desta d[ic]ha v[ill]a a quien doy fe conozco y otorgo que a recibido y recibio de Agustín de espinosa mayordomo del S[eñor] secretario Tomas de Angulo y por su orden mil y ducientos y cinquenta reales con los quales y con mil y quatrocientos reales que tiene recibidos en quatro partidas las tres de garcisanchez de mena, criado de su Mag[esta]d que montaron nobecientos reales una bez quatrocientos y otra trecientos y la ultima ducientos reales y quinientos reales de mano de Fr[ancisc]o esteban pintor de los damil reales que se le libraron. En juan de guzman se le acaban de pagar los dos mil seiscientos y cinquenta reales que ubo de aber por lo que se le taso de los modelos / delos de las columnas para el Panteon de San Lorenço el real y aun que la paga de la d[ic]ha cantidad [h]a sido y es notoria por no parecer despues [...] y se obliga que los d[ic]hos m[aestro]s son bien pagados que no los pedira otra bez pena de los bolver con las costas de su cobrança y se otorgo ansi y firmo [...] Luis gomez y miguel cid y antonio pere estantes en esta corte. Lorenzo fernandez salazar paso ante mi. Francisco Gomez. Yo Francisco Gomez [firma]”. “1618. Carta de pago que otorgo lorenço de salazar ensamblador de quantia de 1U250 rs que ha de haber por cuenta del modelo de las columnas para san lorenço el real con los quales y con 1U400 que ha recebido se le acavan de pagar los 2U650 r[eale]s que monto la tass[aci]on de d[ic]ha hobra”.

⁸⁴⁶ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “En la villa de madrid a 17 dias del mes de octubre de 1618 años por ante mi el escribano y testigos passo presente Antonio de Herrera escultor vecino desta d[ic]ha villa a quien doy fee y conozco y otorgo que ha recibido y rrecibio de agustin de espinossa mayordomo del señor secretario Tomas de Angulo por quenta y mandado del d[ic]ho señor secretario nobecientos y sesenta r[eale]s con los cuales y con los mil y ochocientos r[eale]s que tiene recibidos en esta manera nobecientos r[eale]s de garcisanchez de mena criado de su Mag[esta]d en tres partidas la una de quatrocientos reales y otros de 300 r[eale]s la ultima de 200 r[eale]s y 400 r[eale]s de Juan de guzman asimismo criado de su Magestad que se dieron por quenta del asiento y desasiento y rreparos de los retablos colaterales de las descalças de la enperatriz nuestra señora y porquenta del modelo del panteon = y asi mismo 500 r[eale]s que recibio de Francisco Esteban pintor de los dos mil reales que se le libraron en el d[ic]ho Juan de Guzman que las d[ic]has cinco partidas montan los dichos 1.800 r[eale]s con los quales y con los d[ic]hos 960 r[eale]s que ahora le paga el d[ic]ho agustin despinosa se le acaban de pagar los d[ic]hos 2760 r[eale]s que ubo de aber y le fueron tasados por la obra que yço de arquitectura en los modelos del panteon para san lorenzo el real en que se comprenden y entran por la d[ic]ha quenta los d[ic]hos 400 r[eale]s que recibio del dho Juan de guzman. Luis gomez y antonio perez y miguel cid estantes en esta corte. Ante Francisco Gomez”. “Carta de pago de Antonio de herrera escultor de quantia de 960 con los quales 1U300 que ha recibido se le acaban de pagar los 2U760 r[eale]s que ha de haver de la hobra de escultoria que a hecho para el modelo del panteon de san lorenço el real”.

certificada la cobranza ante escribanos del reino. Antonio Herrera recibirá el primer pago de 400 reales, el 7 de agosto de 1618 “a buena q[uen]ta de lo que montare el segundo modelo que se [h]açe para la obra del panteón [...] que es diferente del que [h]açe lorenço de salaçar”, de manos de Garci Sánchez de Mena⁸⁴⁷. Del mismo modo, la misma cantidad recibirá Lorenzo de Salazar, el mismo día y en los mismos términos: “400 reales a buena q[uen]ta de lo que montare el [h]açer uno de los modelos que fueren por mandado de V[uestra] Mag[esta]d para la obra del panteon que es para en entierro de sant lorenzo el real”⁸⁴⁸. Es interesante advertir cómo es el maestro mayor de obras Reales, Juan Gómez de Mora, quien firma ambas cartas de pago. Por este mismo cauce, Herrera obtendrá 200 reales el 7 de septiembre, y de manos de Angulo, 300 reales en Madrid el 29 de agosto de 1618 “por cuenta de la obra que *boy* haciendo del panteon y modelo del”⁸⁴⁹. Por su parte Salazar, cobrará 300 reales de manos de Angulo el 25 de agosto de 1618 “por quenta de los modelos que boy haciendo del panteon”, y por último 200 reales en Garci Sánchez de Mena, el 7 de septiembre “a cuenta de lo que tengo de [h]aber del modelo del panteon que p[ar]a san lorenzo hago”⁸⁵⁰.

No sabemos cuando comenzó la intervención de los pintores Francisco Esteban y Julio César Semín, quienes se encargan del ornato de dichos modelos. En la escritura final de pago, otorgada ante Francisco Gómez el 17 de octubre de 1618, se indican las cantidades finales: Esteban declara haber recibido 1.350 reales “por los modelos de las pilastras del panteón de san lorenço el real” y Semín 900 reales “por la pintura de los modelos de las columnas que se hicieron para el panteón” y “por la obra de pintura que ha hecho para el modelo del panteon

⁸⁴⁷ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “Mando [...] Garci sanchez de mena que se den a Antonio de herrera escultor 400 r[eale]s a buena q[uen]ta de lo que montare el segundo modelo que açe p[ar]a la obra del panteon de san lorenzo el real que es diferente del que açe lorenço de salaçar con que consta y su carta de pago Juan [...] f[ech]a en M[adri]d a 7 de agosto de 1618. [firma] Juan Gomez de Mora”. Vº “en la v[ill]a de madrid a 7 dias del mes de agosto de 1618 paso ante mi [...] Antonio de herrera escultor desta villa otorgo aver recibido y recibio del G. Garci sanchez de mena los 400 r[eal]es contenidos en el libramiento desta otra p[ar]te los quales se le paga por la d[ic]ha raçon y causa q[ue] en el se declara y dellos es contento y pagado a su voluntad = [firman] Xtobal de Herrera escribano, Antonio de Herera”.

⁸⁴⁸ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “Mando [...] Garcisanchez de mena que se den a Lorenço de Salaçar en sanblador 400 reales a buena q[uen]ta de lo que montare el açer uno de los modelos que fueren por mandado de V[uestra] Mag[esta]d para la obra del panteon que es para en entierro de sant lorenzo el real quien esta su carta de pago seran brindados. En M[adri]d a 7 de agosto de 1618 [firma] Juan Gomez de Mora”.

⁸⁴⁹ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.

⁸⁵⁰ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.

de San Lorenzo el real”⁸⁵¹. Posiblemente su intervención coincidiera con el primer pago que efectuó Juan de Guzmán, cuya carta de pago no ha quedado recogida entre la documentación. En esta ocasión, Francisco Esteban se encargó de recibir 2.000 reales que después repartiría de manera proporcional entre los distintos compañeros que trabajaban en la ejecución de los modelos: 500 para Salazar, 500 para Herrera, 400 para Semín, y 500 para él (faltando por justificar 100 reales). Esta intervención de Esteban indicaría como la ejecución de los dos modelos sería simultánea, como demuestra la coincidencia de fechas en los pagos.

La selección de los artistas que ejecutan los modelos implica un estricto control por parte del monarca y la administración real. Todos ellos eran trabajadores habituales al servicio del Rey y de sus Obras Reales. El Maestro Mayor de Obras Reales, Juan Gómez de Mora, estaba al corriente de dicha ejecución y su gasto era perfectamente controlado por el secretario Tomás de Angulo, cuyos hombres de confianza (Agustín de Espinosa o Garci Sánchez de Mena) se encargaban de efectuar los distintos pagos. Su coste corrió a cargo del dinero destinado por Felipe III a la fábrica del panteón, como consta por el memorial del pagador Albendea, en una carta del prior Peralta, respondiendo a la efectiva consignación por parte del Secretario Tomás de Angulo de 5.000 ducados para comenzar la obra del panteón y además 7.660 reales que costaron la ejecución de dichos modelos, como también sabemos por la petición de Angulo a Oçeta, contador mayor de la Junta de Obras y Bosques, para que

⁸⁵¹ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “En la villa de Madrid a 17 del mes de octubre de 1618 por ante mi el escribano y testigos parecio presente Francisco Esteban pintor vecino desta villa a quien doy fe y conozco y otorgo que a recibido y recibio de agustin despinosa mayordomo del señor secretario Tomas de Angulo y por su orden 850 rs y con 500 rs que el dho fr.co esteban recibio para ssi de los 2.000 reales que se libraron en Juan de Guzman se le acaban d e pagar los 1.350 rs que le fueron tasados por los modelos de las pilastras del panteon de san lorenço el real y la carta de pago que dio de los dichos 2.000rs no enbargante que dellos no recibio mas de 500rs [...] lo firma. Luis Gomez miguel cid y antonio perez estantes en la corte. El s.c Fco Gomez”. Con respecto a Semín: “En esta villa de madrid a 17 dias del mes de octubre de 1618 por ante mi el escribano y testigos parecio presente Julio Cesar semin pintor [...] y otorgo que ha recibido de Agustín despinosa [...] 400rs con los quales y con 400 rs que ha recibido de Fr.co estevan pintor que a el le libraron en Juan de Guzman criado de S. M. se le acaban de pagar los 900rs que hubo de haber y se le tassaron por la pintura de los modelos de las columnas que se hicieron para el panteon de san lorenzo el real. Escribano Fco Gomez”. vº, “carta de pago que otorgo Julio Cesar Semin [...] por la obra de pintura que ha hecho para el modelo del panteon de san lorenço el real”.

anote convenientemente el pago en sus registros⁸⁵². Posiblemente estos 5.000 ducados fueron librados al panteón ante las reiteradas quejas de Peralta por la falta de arbitrios con que sacar adelante las obras. Consta que en agosto de 1618 había enviado al pizarrero Sebastián Muñoz (futuro pagador de la fábrica del panteón) a la corte para solicitar recaudos “para poder passar adelante en esta obra que ya no tenemos un real por lo que estas traças del Panteón nos ayudan a gastar”⁸⁵³.

Estos dos modelos, definidos por su articulación mediante columnas y pilastras, debieron ser los finalistas del concurso de trazas para la consecución de las obras. Indeciso, el monarca decidió construir una maqueta a escala para escoger, con mayor claridad y entendimiento, un único y definitivo modelo a partir del cual ejecutar las obras. Estos dos modelos sería ejecutados en Madrid, permaneciendo en el Alcázar hasta 1619, fecha en la que se decidió su efectivo traslado a la fábrica.

Sin embargo, la correspondencia entre Fray Juan de Peralta y el secretario Tomás de Angulo nos permite comprobar cómo existieron otros modelos y trazas, con anterioridad a la ejecución de estos dos modelos oficiales de columnas y pilastras. En una interesante carta, escrita desde El Escorial el 30 de mayo de 1618, Peralta explica a Tomás de Angulo cómo es urgente que apruebe, junto con el conde de Salazar, los modelos y trazas elaborados para el panteón: “Mucho importara que v[uestra] m[erced] y su señoría [Angulo y Salazar, respectivamente] vieran este modelo con algunos oficiales que tantearan las piezas que son menester y se diessen luego a sacar [;] si estas fiestas de pascua pues estan desembaraçados lo hiciessen se haria gran serbicio a su Mag[esta]d y a mi gran m[erced] porque si este verano no se saca la piedra para que la puedan traer el abril y m[ar]ço que viene sera necess[ari]o aguardar otro año supplico a v[uestra] m[erced] me la haga de disponerse y benir a vista de ojos pues es obra de tanta importancia”⁸⁵⁴. Además insiste en la provisión de dinero para acometer los gastos de la fábrica: “assi no pude besar ni a mi s[eñ]ora doña maria las manos

⁸⁵² AGS, TMC, Leg. 1564, s.f.: “Su Mag[esta]d a sido servido de mandar que la fabrica que tiene resuelto se haga en el pantheon donde [h]an de estar los cuerpos reales que se ponen en el monasterio de s[an] lorenço el real se comience luego y para dar principio a esto me a mandado a mi que unos cinco mil d[u]c[ad]o[s] que tenia en mi poder por su real quenta los entregue p[ar]a este efecto y tanvien los recaudos de lo que se [h]a pagado por los modelos que se hizieron aqui para esta obra e lo echo assi como vera v[uestra] m[erced] por el papel que va aqui del prior de s[an] lorenço y recibo que da a las espaldas del el religioso a quien se le entregaron para que los ponga en el arca de las tres llaves de aquella fabrica con la quenta y razon que su ma[gesta]d tiene mand[ad]o enviosele a v[uestra] m[erced] para que le ponga en los libros de su offi[cio] de los bosques armando su quenta para la que su mag[esta]d [h]a mandado que la tenga de todo lo que se fuere librando y entregando en qualquier manera para esta obra de manera que concuerde y corresponda con la que a de tener el veedor y contador de la fabrica de san lor[enz]o en sus libros gu[ar]de dios a v[uestra] m[erced] como puede a 19 de noviembre de 1618 [firma] Tomás de Angulo”. El 18 de febrero de 1619, mediante Real Cédula, Felipe III había ordenado que el dinero destinado a la fábrica del panteón fuera custodiado en un arca de tres llaves. Una de ellas la tendrá el prior, Fray Juan de Peralta, otra el veedor y contador Pedro de Quesada, y la última el pagador fray Jerónimo de Albendea, AGP, San Lorenzo, Patrimonio, Leg. 1829, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 176, n. 47. Albendea será el primer pagador de las obras en el interín del nombramiento oficial de Sebastián Muñoz, en septiembre de 1619.

⁸⁵³ AGS, CySR, Leg. 327, f. 343, (1/8/1618), correspondencia entre Fray Juan de Peralta y Tomás de Angulo.

⁸⁵⁴ AGS, CySR, Leg. 327, f. 334.

ni darles cuenta de mi jornada ni vi al s[eñ]or presidente de haz[ien]da para tratar con su señoría lo que su m[ages]ta[d] me dijo acerca del dinero para el panteon escriboselo ahora y es que en llegando su m[ages]ta[d] a Madrid le hablasse sobre ello para que diessen orden donde se situasse y pusiese luego en execucion el sacar las piedras y traer el bronce”.

Como vemos Peralta indica ya los dos principales materiales con los cuales se efectuará la obra: combinación de mármoles y bronce, dos de los rasgos distintivos del panteón. Y explica la conveniencia de comenzar con la saca de materiales, especialmente la piedra, para poder comenzar la construcción en el mes de marzo o abril de 1619. Las palabras de Peralta sugieren la existencia de un modelo para la fábrica que todavía debe ser aprobado por las autoridades competentes de Obras Reales, y estudiado por los maestros y oficiales. Si tenemos en cuenta las fechas de ejecución de los modelos de Herrera y Salazar, ejecutados entre abril y octubre de 1618, es posible que podamos hablar de tres modelos diferentes (al menos).

Todavía podemos añadir nuevos datos en relación con la construcción de los modelos para el panteón, a partir de los registros del primer pagador de la fábrica, fray Jerónimo de Albendea. El 7 de octubre de 1619, Albendea recibe la orden de cobrar del dinero recibido para los gastos del panteón (55.000 reales librados por el monarca en febrero de 1619), la cantidad de 10.531 reales (358.054 maravedís), de la siguiente manera: 7.531 reales “para pagar los reparos particulares q[ue] s[u] M[a]g[esta]d ha mandado hazer en la d[ic]ha fabrica para que se comprasse con ellos toda la mad[er]a de pino que fuesse necesaria para tres modelos q[ue] se hizieron por horden de su Mag[esta]d para los entierros reales del Panteon del d[ic]ho mon[asteri]o desde 7 de abril del año passado de seiscientos y diez y ocho hasta veynte y siete de septiembre siguiente del. Los dos dellos de todo el grandor de la pieza del dho panteon con ocho pedestales y diezyséis columnas grandes con su cornisamento y coronación cada uno conforme a la traça q para ello mando dar su Mag[esta]d, y el otro que se hiço en pequeño todo pintado y dorado con todo su hornato en que entro el pr[e]s[ci]o y valor de las colores y oro y follaxes que en el d[ic]ho modelo se gasto”; y los 3.000 reales que restan por: “pagar con ellos todo lo que mont[ar]on los jornales de los off[icia]les pintores doradores escultores ensambladores y carpinteros aserradores y peones que se ocuparon todo ello por tiempo en hazer los dhos tres modelos como consto por un memorial que hizo el veedor desta fabrica, de todo el d[ic]ho gasto sacado de las nominas y libranzas que se le despacharon en aquel t[iem]po a los [...] pagador para su descargo juntamente con mas cantidad de gastos de rreparos y de fabrica y portanto al d[ic]ho pagador se le [h]an de rrescivir y passar en q[uen]ta en las q[ue] diere de su cargo del dinero que se le a entreg[a]do

ya rescivido para los gastos del d[ic]ho Panteon”⁸⁵⁵. Las firmas de Fray Juan de Peralta y de Pedro Quesada (veedor y contador de las obras del Escorial) ratifican la autenticidad del gasto declarado por el pagador y su asiento en los libros de contaduría de la fábrica.

De estos memoriales podemos extraer interesantes noticias, la primera que según declara Albendea, los modelos del panteón se están realizando entre abril y septiembre de 1618 (posiblemente aquellos articulados a partir de columnas y pilastras, y realizados por el equipo de Herrera, Salazar, Semín y Esteban), además de sumar un tercer modelo para la obra del panteón que “se hizo en pequeño, todo pintado y dorado, con todo su ornato, en que entró el precio y valor de las colores y oro y follajes”⁸⁵⁶. Este último modelo, cuya existencia desconocíamos, es descrito con todo cuidado y por ello debía ser sin duda el más espectacular y el de mayor riqueza. Era de menor tamaño que los dos anteriores “de todo el grandor”, pero estaba pintado “con todo su ornato”, planteando una propuesta decorativa para el interior del panteón a partir de follajes dorados y de la combinación de ricos colores.

¿Podría ser este modelo, de menor tamaño, aquel que Crescenzi custodiaba celosamente en su vivienda madrileña, descrito en el inventario de sus bienes (1637) como “un dibujo de madera

⁸⁵⁵ AGP, Patronato, San Lorenzo, caja 84, 81/16: Padre fray Geronimo de albendea pag[ad]or de la fabrica del mon[asteri]o de Sant. Lor[enz]o el Real de los [maravedis] de su cargo que se le entreg[ar]on para los gastos de los entierros del Panteon del dho monaster[i]o hagasse pago de diez mill y quinientos y tr[e]ynta y un reales que montan trescientos y cinquenta y ocho mill y cinqu[en]ta y quatro mv.s que a dado y prestado por nuestra orden, los siete mil y qui[nient]o y treynta y un reales dellos del d[i]n[er] que tiene a su cargo para pagar los reparos particulares q[ue] S[u] M[a]g[esta]d ha mandado hazer en la dha fabrica para que se comprasse con ellos toda la mad[er]a de pino que fuesse necesaria para tres modelos q[ue] se hizieron por horden de su Mag[esta]d para los entierros reales del Panteon del d[ic]ho mon[asteri]o desde 7 de abril del año passado de seiscientos y diez y ocho hasta veynte y siete de septiembre siguiente del. Los dos dellos de todo el grandor de la pieza del d[ic]ho panteon con ocho pedestales y diezyséis columnas grandes con su cornisamento y coronacion cada uno conforme a la traça q[ue] para ello mando dar su Mag[esta]d, y el otro que se hiço en pequeño todo pintado y dorado con todo su hornato en queentro el pr[e]s[ci]o y valor de las colores y oro y follaxes que en el d[ic]ho modelo se gasto, y los tres mill reales rrestantes presto y gasto del d[i]n[er]o que esta en su poder y cargo para los gastos de la dha fabrica en pagar con ellos todo lo que mont[ar]on los jornales de los off[icia]les/pintores doradores escultores ensambladores y carpinteros aserradores y peones que se ocuparon. Todo ello por tiempo en hazer los d[ic]hos tres modelos como consto por un memorial que hizo el veedor desta fabrica, de todo el d[ic]ho gasto sacado de las nominas y libranzas que se le despacharon en aquel t[ie]m[p]o a los [...] pagador para su descargo juntamen.te con mas cantidad de gastos de rreparos y de fabrica y portanto al dho pagador se le an de rescivir y passar en q[uen]ta en las q[ue] diere de su cargo del dinero que se le a entreg[a]do y a rescivy.do para los gastos del dho Panteon los dhos diez mill y qui[nient]o[s] y treynta y un reales porque queda tomada la razon desta çertificacion en los libros de la contaduria de la d[ic]ha f.ca q[ue] es ff[ech]a a 7 de octubre de 1619. firma Fray Juan de Peralta y Pedro de Quesada // Panteon. Certifficacion para que se le r[ecib]an en q[uen]ta al pag[ad]or [...] tantos mv.s de modelos”. Aunque se indica que el veedor ha anotado el cargo de las libranzas despachadas a Albendea para el pago a los artífices que trabajaban en la ejecución de estos modelos, no hemos encontrado más noticias en los archivos. Lo que consta es un memorial del propio Albendea donde vuelve a detallar el dinero gastado en estos modelos consignado como “gastos extraordinarios”.

⁸⁵⁶ Los primeros dos modelos son “de todo el grandor” de la pieza, y en principio presentarían una misma disposición arquitectónica a base de 16 columnas pareadas sobre 8 pedestales, que remataban a su vez sobre un entablamento con su cornisa. Una solución desechada para el panteón, articulado finalmente a partir de dobles pilastras adosadas al muro.

de una capilla que es de media vara poco más”⁸⁵⁷. Recordemos que este modelo fue aquel que maravilló a Vicente Carducho y que posiblemente, tras pasar por las manos de Juan María Forno (criado de Crescenzi), acabó en poder del pintor Francisco Palacios, como consta por el inventario de sus bienes de “todo género de madera”, tasados por el arquitecto Sebastián de Benavente en 1652⁸⁵⁸. En este inventario, el arquitecto Benavente describe esta pieza como “un modelo de madera fingido en él todos los géneros de mármol, bronce y otras cosas que es del Panteón del Escorial, tasado en 1.000 reales”, unos términos equivalentes a la descripción de Albendea del tercer modelo para la ejecución del panteón.

Estas noticias permiten confirmar la existencia de aquel conjunto de trazas y modelos para la construcción del panteón, tal y como narran el italiano Giovanni Baglione y el Padre Santos, dos testimonios diferentes que concinciden en sostener la celebración de tal concurso. Giovanni Baglione, quien efectivamente tendría noticias directas sobre la actividad española de Crescenzi, explicaba cómo el Felipe III le encargó un diseño para los entierros reales a partir de la cual Crescenzi realizó también un modelo. Este modelo sería colocado en la *Galleria* del Monasterio, junto con otros tantos encargados a artistas “virtuosos” para ser todos sometidos al juicio de monarca que escogió aquel de Crescenzi⁸⁵⁹. Por su parte el Padre Santos (1654) afirma como “Vinieron Artífices [Crescenzi, romano y Lizargárate Vizcaino] de diversas partes, en quien se hallavan las prendas que han de tener los que son Maestros consumados en Architectura [...]”. Después de comenzar la construcción de la obra, con la excavación de varios pies de profundidad para dotarla de mayor altura “y elegida la traza de mejor gusto, para todo lo que se avia de obrar, entre algunas que se hizieron, se comenzó a executar el año de mil y seiscientos y diez y siete”⁸⁶⁰. Crescenzi formó parte indiscutible de este concurso, como confirma el testimonio de los embajadores florentinos que indican su presencia en el monasterio escurialense desde principios del mes de agosto de 1618, enviado por Felipe III para que “*veda molti modelli che si son fatti d’una sepoltura per tutti i corpi Reali [...] e ne dica la sua opinione, e per ancora non è tornato*”⁸⁶¹. Previamente se habría

⁸⁵⁷ Noticia ofrecida por BLANCO MOZO, Juan Luis, “Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi”, en *El Mediterráneo y el Arte Español*, actas del XI congreso del CEHA (Valencia, 1996), Valencia CEHA, 1998, pp. 194-197 (p. 196, n. 17). En el inventario de bienes de Juan Baptista Forno, que fue criado de Crescenzi y que adquirió varios bienes en su almoneda, aparecerá de nuevo este curioso “dibujo de capilla” vid. CHERRY, Peter, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Aranjuez, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1999, p. 515.

⁸⁵⁸ Sobre esta noticia, remitimos al inventario publicado en CRUZ YÁBAR, Juan M., *El arquitecto Sebastain de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, UCM, 2013, p. 84 y p. 288, doc. 9, <http://eprints.ucm.es/23414/1/T34807.pdf> (f.u.c., 19/9/2015). Cruz Yábar propone su identificación con el modelo realizado por Antonio Herrera en 1618.

⁸⁵⁹ “*poi gl’impose il disegno per le sepulture Regie, e con altri virtuosi di quei luoghi concorrendo, fece anch’esso il suo Modello, & essendo tutti posti nella Galleria dell’Escoriale, il Rè giudicò quello del Romano esser’ il migliore*”, vid. BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 365-366.

⁸⁶⁰ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 117.

⁸⁶¹ ASF, FMP, filza 4945, f. 1123 (8/8/1618), vid. *Supra*.

producido su presentación ante el monarca y es posible que desde el mes de mayo estuviera involucrado de alguna manera en la construcción, como demuestra el interés del cardenal Zapata en hablar con el prior Fray Juan de Peralta en mayo de 1618, pidiéndole “apretadamente” que fuese a verle a su residencia de Barajas⁸⁶². En estos momentos Crescenzi era el huésped más ilustre del cardenal Zapata, que muy posiblemente le alojó de manera provisional en alguna de las residencias que poseía en el entorno de la Plaza Mayor de Madrid, durante los primeros meses de su estancia en la corte. La insistencia y premura que manifiesta el cardenal en ver al prior del Escorial puede responder a la intervención de Crescenzi en la génesis del panteón, sin que podamos concretar si ya se encontraba efectivamente al servicio del monarca en esta empresa.

Crescenzi pudo juzgar entonces los modelos ejecutados por Herrera y Salazar entre abril y septiembre de 1617, a base de columnas y pilastras, ofreciendo además sus propias indicaciones que pudieron ser materializadas en un tercer modelo construido a posteriori, aquel descrito por Albendea y custodiado en casa del marqués de la Torre hasta su muerte⁸⁶³. Además, Crescenzi querría conservar un testimonio de esta significativa participación, conservando sus propias propuestas para el panteón y la portada del Alcázar de Madrid (bien los originales o quizá una copia de los mismos), como consta por la descripción del inventario de sus bienes efectuado en 1637: “un dibujo de una portada que es de madera y está fundada en una tabla de una vara de largo” (fachada del Alcázar) y “un dibujo de madera que es en forma de una capilla de media vara poco más” (panteón). A pesar de la incoherente terminología empleada, donde se mezclan conceptos inconexos como “dibujo de madera”, estos dos objetos confirman la participación de Crescenzi en la construcción de estas fábricas, tal y como permite constatar la documentación y las fuentes estudiadas.

⁸⁶² AGS, CySR, Leg. 327, f. 334 rº y vº: “Ayer tarde a 30 de mayo recibí la de v[uestra] m[erced] de 25 del mismo que no se donde se detienen estas cartas estube sabado a 19 de mayo en Aranjuez y habiendo besado las manos a su ma[gesta]t estube con ambos duques y comí con ellos hallellos muy conformes de que me holgase en el alma plugo a Dios que dure y sea de corazón la conformidad bolbi aquel día a dormir a la dehesa de s[an]t esteban y me estube el domingo en las dehesas dando buelta por ellas. [...] día lunes vine a Madrid adonde estube solo el martes y la tarde del me occupo el cardenal Çapata que me pidió apretadamente fuese a verle a Barajas como lo hice miercoles me fue forzoso el venir a cassa porque me aguardaban los confirmadores para el día de la Ascension en que me habian de confirmar como lo hicieron y assi no pude besar ni a mi se[ñ]ora doña maria las manos ni darles / cuenta de mi jornada ni vi al s[eñ]or presidente de haz[ien]da para tratar con su señoria lo que su m[ages]ta me dijo acerca del dinero para el panteon escriboselo ahora y esque en llegando su ma[gesta] a Madrid le hablasse sobre ello para que diessen orden donde se situasse y pusiese luego en execucion el sacar las piedras y traer el bronce Mucho importara q[ue] v[uestra] m[erced] y su señoria vieran este modelo con algunos oficiales que tantearan las pieças que son menester y se diessen luego a sacar si estas fiestas de pascua pues estan desembaraçados lo hiciessen se haria gran serbicio a su Mag[esta]d y a mi gran m[erced] porque si este verano no se saca la piedra para que la puedan traer el abril y m[ar]ço que viene sera necess[ari]o aguardar otro año supplico a m[erced]d me la haga de disponerse y benir a vista de ojos pues es obra de tanta importancia [...] de s[an]t lor[enz]o a 31 de mayo 1618.

⁸⁶³ El diseño previo efectuado por Crescenzi (materializado después en trazas particulares y concretas por Gómez de Mora y Lizargárate), pudiera corresponderse con la “Planta del panteón para haçer la nueva fábrica de xaspes y bronce”, registrada con el número 47 entre las trazas que Juan Gómez de Mora entregó al marqués de Torres en 1637, *vid.* ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2009), *op. cit.*, p. 74.

Conviene señalar cómo la ejecución de modelos fue una tarea destacada en las primeras intervenciones de Crescenzi al servicio del monarca, viéndose involucrado en la realización de modelos para las dos principales obras emprendidas por la monarquía en estos momentos: el panteón escurialense y la portada del Alcázar madrileño⁸⁶⁴. Esta insistencia en la ejecución de modelos podría estar determinada por su influencia directa. Como *Soprintendente* del papa Paolo V, había jugado un papel fundamental en la génesis del modelo del altar de la *Madonna* en la capilla Paolina en Santa Maria Maggiore, a partir de 1606, siendo consciente de la importancia de estas maquetas para la construcción de una fábrica. En este caso, Crescenzi dispuso la ejecución un modelo en madera de peral, con trazas del arquitecto Girolamo Rainaldi (en las que pudo haber intervenido) y ejecución del carpintero Vittorio Roncone, “*scorniciato, e colorito, conforme alle pietre dure*”, que entregó a Paolo V para que el bronzista Pompeo Targone pudiera comenzar el trabajo de fundición⁸⁶⁵.

c) Alteraciones constructivas y decorativas introducidas por Crescenzi

Como subrayó Bustamante, Crescenzi no solamente realizó una propuesta decorativa para el interior del panteón, sino que propuso una serie de cambios sustanciales en la fábrica, adecuando sus proporciones a las del Panteón romano como el nuevo parangón de la fábrica. La más importante era la necesidad de ahondar el suelo 5 pies y medio, para que el espacio recuperara la proporción 1:1 (40 pies de altura y anchura), como habría previsto Juan Bautista de Toledo en su primitivo proyecto de capilla funeraria (alterado por Juan de Herrera)⁸⁶⁶. Martín González, Kubler y Bustamante indican cómo de esta manera debió romperse una de las canalizaciones de agua, provocando el grave problema de las filtraciones e inundaciones que causaría graves destrozos y retrasos en la construcción posterior. En un principio, se tuvo cuidado en profundizar de manera adecuada no sólo el suelo sino también los conductos que circulaban por debajo del panteón, una delicada operación que se realizaría desde el mes de agosto de 1619⁸⁶⁷. Sin embargo, las consecuencias de estas intervenciones se manifestaron tardíamente, durante la definitiva culminación de las obras a partir de 1638.

⁸⁶⁴ *Vid. Supra.*

⁸⁶⁵ *Vid. Supra.*

⁸⁶⁶ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 173. El padre Santos también nos informa de estos cambios “Crescencio haziendo y delineando la Planta, siguió la forma rotunda que antes tenía, rebajando el suelo cinco pies más, porque se proporcionasse la altura con la anchura, y la forma redonda quedasse según las líneas de el Arte”, *vid.* SANTOS, Francisco de los (1680), *op. cit.*, p. 171 y también SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, p. 117, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 172.

⁸⁶⁷ AGP, Caja 84, libranzas y nóminas registradas por Sebastián Muñoz en 1619. A los oficiales que trabajan en ahondar el suelo del panteón les pagará desde el 19 agosto de 1619, y desde el 16 de septiembre se trabajará en ahondar el conducto del panteón. También AGS, TMC, Leg. 1555, s.f., Pago de Sebastián Muñoz a los oficiales y peones “de días que han trabajado en ahondar el conducto del dho panteon y en otras cosas tocantes a el”, *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. (1959), *op. cit.*, p. 204 y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 173.

Crescenzi planteó al monarca una nueva distribución del espacio, cambiando el eje Este-Oeste del antiguo altar (en sintonía con aquel de la Basílica, orientado hacia el Este) por una nueva distribución Norte-Sur, situando el altar del panteón frontero a su único y principal acceso, aquel que comunicaba con la Sacristía y la Basílica. La antigua planta circular quedaría conformada a partir de un ochavo en el cual, una vez cegados los antiguos accesos, se pudieron disponer cómodamente los nichos horadados en la pared a razón de cuatro espacios, que multiplicados por los seis lados útiles, conforman 24 sepulturas más dos nichos en la parte superior de la entrada. La capacidad del panteón escurialense quedaba ampliada a 26 cuerpos reales en total⁸⁶⁸. Es posible que Juan Bautista de Toledo o Juan de Herrera ya hubieran planificado la disposición de los sarcófagos a partir de vanos superpuestos en las paredes, a semejanza de los *loculi* e hipogeos dispuestos en las catacumbas cristianas, cuyos primeros descubrimientos pudo conocer Felipe II⁸⁶⁹. Sin embargo, Crescenzi tenía la experiencia y capacidad necesaria para replantear esta disposición, que conocía de primera mano a través de los relatos referidos por su hermano mayor, Giacomo Crescenzi y el círculo oratoriano, impulsor del culto a las reliquias y la arqueología de las catacumbas⁸⁷⁰. Este interés le llevó a mantener correspondencia con el erudito oratoriano Antonio Bosio, entre 1628 y 1629, suministrando a Severini algunas ilustraciones para la *Roma Sotterranea*⁸⁷¹.

El interés de los hermanos Crescenzi por la restauración del culto a las reliquias está enraizado en la espiritualidad contrarreformista de las prácticas promovidas por el círculo Oratoriano. San Felipe Neri y sus acólitos, Antonio Gallonio o Cesare Baronio, habían sido pioneros en la defensa de las reliquias y el culto a los mártires, impulsado por la doctrina

⁸⁶⁸ Seguimos el análisis realizado por BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 174. Kubler sugería que la presencia de ventanas interiores abiertas a la cripta, desde el norte y desde el sur, forzaron la decisión de variar la traza 45 grados hacia el Norte, *vid.* KUBLER, George (1983), *op. cit.*, p. 155.

⁸⁶⁹ *Vid. Supra.*

⁸⁷⁰ En 1598, Giacomo Crescenzi visitó, junto con el pintor y grabador Leonardo Parasole y su servidor Pompeo Guiducci, una de las catacumbas de la Via Salaria *vid.* ARINGHI, *Roma subterranea novissima*, t. II, p. 223, citado en INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni y NELLO, Vian (1957), *op. cit.*, p. 618. También con Leonardo Parasole y un tal Maestro Domenico, visitaron la catacumba descubierta en la *Vigna* propiedad de Bartolomeo Sánchez, *vid.* CANTINO WATAGHIN, Gisella (1980), *op. cit.*, citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 36.

⁸⁷¹ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 139. Para la biografía de Giacomo Crescenzi y la correspondencia con Bosio, *vid.* POLVERINI FOSI, Irene, voz “Crescenzi, Giacomo” en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, 1984, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-crescenzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-crescenzi_(Dizionario-Biografico)/) (17/8/2016). Para la relación entre Bosio y Severini, *vid.* HERKLOTZ, Ingo, “Antonio Bosio e Giovanni Severano: precisazioni su una collaborazione”, en *Studi Romani*, 56, 2008 (2010), pp. 233-248. Como vimos anteriormente, Giacomo Crescenzi y su hermano, el cardenal Pietro Paolo, fueron nombrados por el papa Gregorio XV, miembros de una comisión creada para verificar la autenticidad de las muchas reliquias extraídas de las catacumbas. En este sentido, Giacomo Crescenzi fue autor de una polémica teoría que confirmaba la veracidad del martirio si se localizaban en la zona vasijas con restos de sangre, *vid.* DE ROSSI, Giovanni Battista y FERRUA, Antonio (1944), *op. cit.* Por su parte, el cardenal Pietro Paolo Crescenzi trató de legitimar la reliquia del *Santissimo Corporale*, custodiada en la catedral de Orvieto, durante su etapa como obispo de dicha sede.

contrarreformista⁸⁷². Precisamente en las catacumbas de San Sebastiano fuori le mura, Crescenzi tuvo ocasión de intervenir durante su trabajo como *soprintendente* para Paolo V, sirviendo en esta ocasión a los intereses del cardenal nepote Scipione Borghese en las reformas que emprendió en la iglesia, hacia 1608. En concreto, supervisó las reformas para mejorar el acceso a *la Platonía*, un hipogeo romano del siglo IV, objeto de gran devoción popular al ser considerado el lugar de enterramiento de los primeros apóstoles San Pedro y San Pablo⁸⁷³. Con todo ello queremos advertir cómo Crescenzi conoce muy bien la arquitectura de los dos espacios de referencia para el nuevo panteón: la grandiosidad del panteón de Agripa, cuyas proporciones imita, y las formas de enterramiento características de las catacumbas romanas.

c. 1. Influencias italianas y españolas en la decoración del panteón: la capilla Paolina de Santa María Maggiore (Roma) y la *Cappella dei Principi* en San Lorenzo (Florencia).

Además de estas intervenciones de índole arquitectónica, la mayor y más significativa transformación del espacio del panteón escurialense está en su decoración. Es cierto que los materiales empleados por Crescenzi, principalmente la combinación de mármoles de distintos colores y el bronce dorado, ya había sido utilizado en los elementos más significativos de la Basílica escurialense: los magníficos cenotafios de Carlos V y Felipe II en el presbiterio, y el retablo principal trazado por Juan de Herrera. El presbiterio de la Basílica se articula mediante la combinación de mármoles de distintos colores, en una especial bicromía de jaspes rojos y verdes, completada además por el brillo añadido de las estatuas en bronce, realizadas en bulto redondo por el taller milanés de los Leoni. Otros espacios del monasterio también se engalanan con el empleo de los mármoles de colores. Por ejemplo, el pequeño oratorio de Felipe II, que forma parte de sus aposentos privados y comunicaba visualmente con el altar mayor de la Basílica, también emplea una suntuosa decoración a partir de mármoles de colores, con sencillos motivos geométricos como revestimiento de todo el espacio⁸⁷⁴.

Sin embargo, la integración de estos materiales (mármoles y bronce) en el interior del panteón resulta totalmente novedosa, al mostrar una verdadera simbiosis entre mármol y

⁸⁷² Sobre el interés del Oratorio en el culto a las reliquias *vid.* JACKS, Philip J., “Baronius and the antiquities of Rome”, en *Baronio e l’arte*, 1985, pp. 75-96 y FIOCCHI NICOLAI, Vincenzo, “San Filippo Neri, le catacombe di S. Sebastiano e le origine dell’archeologia cristiana”, en BONADONNA RUSSO, M^a Teresa y RÈ, Niccolò del (ed.), *San Filippo Neri nella realtà romana del XVI secolo, atti del convegno di studio in occasione del IV centenario della morte di San Filippo Neri* (Roma, 11-13 maggio 1995), Roma, Società Romana di Storia Patria, 2000, pp. 105-130 y HENNEBERG, Josephine, “Cardinal Caesar Baronius, The Arts and Early Christian Martyrs”, en MORMANDO, Franco (ed.), *Saints and Sinners: Caravaggio and the Baroque Image*, cat. exp (Boston, McMullen Museum of Art), Chicago, University of Chicago, 1999, pp. 136-150.

⁸⁷³ *Vid. Supra*.

⁸⁷⁴ Estos materiales permitían vincular el pequeño espacio privado con la magnificencia de los Sepulcros y retablo del Presbiterio, confiriendo un carácter sacro al espacio palatino del monarca, *vid.* CHECA, Fernando (1992), *op. cit.*, pp. 230-231.

bronce, creando un espacio verdaderamente único dentro de la mole escurialense. Aunque Juan de Herrera pudiera haber propuesto el empleo de placas de mármol para el revestimiento interior de la primitiva capilla funeraria, Crescenzi fue el primero en utilizar con profusión el bronce dorado para subrayar algunos elementos del propio espacio arquitectónico (como el friso a base de roleos vegetales, las basas y capiteles de las columnas, o las garras y cartelas de los sarcófagos). El interior del panteón rompe abruptamente con la austeridad ornamental que hasta el momento reinaba en el monasterio (y en la propia arquitectura española de la primera mitad del siglo XVII).

Desde finales del siglo XVI, la combinación de placas de mármol de colores para embellecer los interiores era un recurso habitual de la arquitectura italiana⁸⁷⁵. Chueca fue el primero en señalar la influencia que el interior de la capilla Paolina de la iglesia de Santa María Maggiore (Roma) pudo haber ejercido en el proyecto del panteón de Crescenzi, basándose precisamente en el empleo de los mismos materiales, mármoles y bronce, para su decoración⁸⁷⁶. Sin embargo, creemos que las diferencias entre ambos espacios son notables, en cuanto al desarrollo de su arquitectura, sus dimensiones y significados, pudiendo depurar la afirmación (casi convertida en tópico) de que el panteón y la capilla Paolina son dos espacios estilísticamente dependientes.

Crescenzi conocía muy bien las obras de la capilla Paolina, desde los orígenes de su construcción, como hemos analizado. No hay duda de que las soluciones decorativas adoptadas en la capilla Paolina pudieron influir en su traza para el panteón escurialense, y así podemos observar la elección de capiteles corintios para las pilastras (labrados también en bronce). Sin embargo, existen diferencias cruciales en el empleo de dos elementos fundamentales para la configuración del espacio arquitectónico: la iluminación y la decoración a base de pintura al fresco para completar el significado simbólico de la capilla. La luz natural entra a raudales en el interior de la capilla Paolina, gracias a su airosa cúpula con tambor, y supone un elemento clave para la comprensión del espacio funerario de Paolo V. Por el contrario, Crescenzi nunca pensó iluminar el interior del panteón mediante el empleo de luz natural (como demuestran los testimonios de Pozzo y Baglione). Para Crescenzi, la iluminación vibrante que proporcionarían las antorchas distribuidas por el interior del panteón, multiplicada por su reflejo en los elementos de bronce (dorados y bien pulimentados) bastaría para iluminar el interior cuando fuera necesario.

A diferencia de la Paolina, concebida también para acoger ritos y ceremonias públicas, el panteón tenía un carácter íntimo y privado, cuyo acceso prohibitivo le confería un aura de

⁸⁷⁵ Ostrow relacionaba este tipo de revestimientos con la simbólica pretensión de evocar el paraíso celestial, *vid.* OSTROW, Steven F., "Marble Revetment in Late Sixteenth-Century Roman Chapels", en ARONBERG, Marilyn (ed.), *IL60: Essays honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, Nueva York, Ithaca Press, 1990, pp. 253-276.

⁸⁷⁶ CHUECA, Fernando (1945), *op. cit.*, pp. 366-367; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 200; CÁMARA, Alicia (1987), *op. cit.*, t. 1, pp. 116-118.

misterio y secretismo dentro de la fábrica escurialense. Su utilización sería también puntual, reservada al enterramiento de los cuerpos reales y a las misas que los monjes jerónimos pudieran celebrar con este motivo, o en ocasiones muy específicas (aniversarios, solemnidades, festividades señaladas...). Esta falta de luz, y la presencia de antorchas, incrementaba la sensación de encontrarse en una verdadera catacumba. Recordemos como la Platonía, en San Sebastiano fuori le mura, carece también de luz natural.

Además de la luz, la Paolina destaca por la magnificencia de sus pinturas al fresco que revisten precisamente la cúpula y los lunetos (fig. 38). Fueron ejecutadas por los mejores artistas del panorama romano contemporáneo, siguiendo un complejo programa iconográfico desarrollado posiblemente por los oratorianos Tommaso y Francesco Bozzi, como hemos visto⁸⁷⁷. El carácter público de la capilla Paolina, favorecía el despliegue de este aparato figurativo que contribuye al adoctrinamiento de los fieles mediante la utilización de imágenes de fácil comprensión, tanto en los frescos como en las esculturas de bronce empleadas como decoración de la capilla. Por su parte, el panteón queda eximido de estas necesidades, reduciendo los elementos figurativos a la única presencia de los ángeles portadores de las antorchas y a la imagen del Crucificado para presidir el altar.

En relación con el revestimiento de placas de mármol de distintos colores, la capilla Paolina destaca por la llamada labor de *commesse* o “piedras duras”. En esta delicada técnica, característica la región de Florencia, las planchas de mármol son trabajadas con el embutido de distintas piedras, formando complejas decoraciones geométricas o vegetales. En su traza del panteón, Crescenzi simplificó esta decoración a partir del embutido de jaspes de color verdoso en la piedra berroqueña o en el mármol rosado de las canteras de San Pablo, estableciendo eficaces composiciones de carácter geométrico que imitan la propia estructura arquitectónica del edificio, en planta y alzado (jugando a resaltar los elementos sustentantes). Sin embargo, la influencia de la exquisita y refinada labor de *commesse* italiana, se aprecia directamente en el solado del panteón, configurado a partir de placas de mármol que forman una composición geométrica⁸⁷⁸. La complejidad de su ejecución resulta evidente si consideramos las numerosas soluciones decorativas que fueron planteadas para el solado, materializadas en las propuestas atribuidas a Gómez de Mora y Alonso Carbonel, realizadas durante los primeros años de la construcción⁸⁷⁹ (fig. 71).

⁸⁷⁷ Remitimos a la bibliografía anteriormente citada, especialmente HERZ, Alexandra (1981), *op. cit.*, pp. 241-262 y OSTROW, Steven F. (1996), *op. cit.*, pp. 142-151.

⁸⁷⁸ No hemos encontrado precedentes en la arquitectura española para este tipo de solados con la riqueza del panteón de Crescenzi. Por ejemplo, la biblioteca o la sacristía del monasterio escurialense, presentan un solado revestido a partir de placas cuadradas de mármol de diversos tonos, en una gama del blanco al negro, que nada tiene que ver con la riqueza decorativa del panteón.

⁸⁷⁹ De hecho, Gómez de Mora entregará al marqués de Torres, D. Martín Abarca Bolea, cuatro trazas relativas al solado del panteón: “43 Media planta que se hizo para el solado del panteón de San Lorenzo el Real que fue la que se mandó executar. 44 Otra planta para el solado del Panteón. 45 Otra Planta para el Panteón y su solado. 46 Otra diferencia de Planta para el dicho solado del panteón”, *vid.* AGS, Consejo Supremo de Hacienda, Libro 2º, doc. 1, citado en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, (2009), *op. cit.*, p. 74.

Tomemos como ejemplo la importante planta de Juan de Herrera (aquella distinguida con el nº 44 por Gómez de Mora y analizada previamente). En la mitad de la circunferencia, se despliegan tres soluciones diferentes dentro de una composición algo más tradicional, a partir de pequeñas placas quizá de mármol en combinaciones geométricas sencillas. En cambio, en la otra mitad, se desarrollan dos soluciones diferentes, combinadas en una misma articulación que pretende dividir el espacio en gajos, siguiendo la división de la propia bóveda. Los triángulos resultantes, presentan una decoración que repite en dos ocasiones el esquema anterior de la bicromía a partir de pequeñas piezas cuadradas, o bien elabora una nueva propuesta donde se embuten distintas piezas circulares y geométricas en un campo liso que ocupa toda la superficie. Para la circunferencia del centro se plantea una solución muy diferente del florón vegetal que podemos contemplar en la actualidad: una combinación geométrica a base de cuadrados inscritos en círculos. No sería descabellado suponer que Crescenzi, al igual que Carbonel o Gómez de Mora, pudo estar detrás de algunas de las soluciones aportadas en esta traza.

Finalmente, el primitivo solado del panteón, arruinado por las humedades y filtraciones, fue sustituido por aquel que podemos contemplar actualmente. Derivado posiblemente de los diseños de Alonso Carbonel, parece una interpretación desornamentada y simplificada de las primeras soluciones⁸⁸⁰.

Un aspecto que conviene destacar es el vínculo entre el altar de la *Madonna*, en la capilla paolina y aquel del panteón escurialense. Articulado a partir de columnas pareadas de mármol rosado de una sola pieza, con basas y capiteles de bronce fundido, el altar de la *Madonna* se erige sobre pedestales que también presentan listones de bronce dorado remarcando los perfiles de su estructura (fig. 36). Presenta además un entablamento a partir de la combinación de bronce y mármol, que remata en un frontón curvo y partido. El icono de la *Madonna* es sustentado por una graciosa composición de ángeles en vuelo, sobre una estructura chapada en lapislázuli, provocando un efecto dramático semejante al buscado por Crescenzi para subrayar la presencia del Crucificado en el primitivo altar del panteón (fig. 37).

⁸⁸⁰ Una propuesta de solado atribuida a Carbonel, realizada con anterioridad a 1638, quedó articulada en el dibujo conservado en la BNE, registrado con el nº 46, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 247.

Se ha sugerido también la filiación del panteón escurialense con la capilla funeraria de los Medici, la *cappella dei Principi*, en la iglesia florentina de San Lorenzo⁸⁸¹ (figs. 72 y 73). Esta comparación fue advertida tempranamente por la historiografía, como demuestra el testimonio de Domenico Moreni a comienzos del siglo XIX: “è un’opera così sorprendente, e straordinaria, che altre Nazioni vantare forse non ne possono nè una eguale, nè tampoco una a questa superiore, seppur non vogliasi eccettuar quella di S. Lorenzo dell’Escoriale in Spagna, destinata dal Re Filippo II all’istesso oggetto, che la nostra”⁸⁸². El proceso de construcción de la capilla Medici fue bastante complejo, incluyendo varios cambios de trazas y de arquitectos. Surgió de la mano del Gran Duca Cosme I (1519-1574), quien encargó a Giorgio Vasari (más conocido por su faceta de pintor y teórico) un primer proyecto para su capilla funeraria que solamente pudo terminarse en el siglo XVIII con la definitiva ejecución de la decoración del tambor de la cúpula y los frescos que decoran su intradós⁸⁸³.

Al igual que Felipe II habría construido el monasterio escurialense como lugar de enterramiento dinástico, Cosme I de Medici pretendía utilizar la iglesia florentina de San Lorenzo como panteón para los Medici, añadiendo un pequeño mausoleo en el altar mayor de la Basílica. Siguiendo a Fernando Checa, del mismo modo que el Rey prudente quiso

⁸⁸¹ TAYLOR, René (1979), *op. cit.*, pp. 67-69. Taylor mencionaba para el panteón varios precedentes, desde el panteón de Roma hasta los baptisterios de San Giovanni Laterano o el baptisterio de la catedral de Florencia, pasando por algunas construcciones de planta octogonal, ejecutadas durante el Renacimiento italiano. En lo que respecta a la capilla Medici, Taylor destaca cómo “ambas son de extraordinaria riqueza, decoradas a base del uso de mármoles policromos realzados con adornos de bronce sobredorado. En ambos ejemplos se utilizó la pilastra corintia como soporte articulador” (*ibídem*, pp. 67-68), destacando la presencia de esculturas de Pietro Tacca en ambas obras. Pero la semejanza más importante, es la elección de la planta octogonal. Por otra parte, subraya también las diferencias entre ambos conjuntos, especialmente en la menor complejidad y sentido unitario que provoca, a su juicio, el panteón escurialense, y concluye: “La Capilla de los Príncipes cierra el capítulo del Manierismo tardío florentino mientras que el Panteón abre la del Barroco hispánico” (*ibídem*, p. 68).

⁸⁸² MORENI, Domenico, *Delle tre sontuose cappelle medicee situate nella Imp. Basilica di San Lorenzo*, Firenze, Carli & C^a, 1813, pp. 196-197.

⁸⁸³ Cosme I de Medici fue el promotor de la creación en la iglesia de San Lorenzo del panteón dinástico de los Medici, encargando a Vasari un proyecto que se basaba en la labor de piedras duras, en el cual el artista florentino trabajó desde 1566. Tras la muerte de Cosme I, su sucesor Fernando de Medici solicitó al arquitecto Bernardo Buontalenti distintos proyectos que no acababan de satisfacer sus exigencias, llegando incluso a solicitar trazas y un nuevo modelo al arquitecto romano Giacomo della Porta, entre 1598 y 1602. Finalmente, fueron seleccionadas dos propuestas: la primera de Bernardo Buontalenti y la segunda firmada por Matteo Nigetti (arquitecto y colaborador de Buontalenti) y D. Giovanni de Medici (arquitecto e ingeniero militar, hermano del Gran Duca). En 1602, una comisión de expertos escogió el proyecto Medici/Nigetti, y en 1604 comenzó la construcción de la capilla. En 1613, estaba concluido el revestimiento interior de mármoles y *pietre dure* hasta el tambor, y en 1625 comienza la construcción de la cúpula, cuya decoración se prolongará hasta el siglo XVIII. La bibliografía sobre la capilla Medici es copiosa. Destacamos las primeras noticias y documentos publicados por el canónigo MORENI, Domenico (1813), *op. cit.*, pp. 195-345. Además, *vid.* GIUSTI, Annamaria, *Splendore di pietre dure. L’Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, cat. exp. (Florencia), Firenze, 1988; RINALDI, Alessandro, “San Lorenzo”, en FAGIOLO, Marcello (Dir.), *Atlante del Barocco in Italia, Toscana 1: Firenze e il Granducato*, BEVILACQUA, Mario y ROMBY, G. C. (eds.), Roma, De Luca Editori d’Arte, 2007, pp. 389-391; VACCARO, Vincenzo, “La Cappella dei Principi: un sogno incompiuto”, en BIETTI, Monica y GIUSTI, Annamaria (eds.), *Ferdinando I de’ Medici (1549-1609) Maestrate Tantvm*, cat. exp., (Florencia, 2009), Firenze, Sillabe, 2009, pp. 126-130. Sobre Buontalenti, *vid.* BERTI, Luciano, *Il Principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, Edam, 2002 (Firenze, 1967); BORSI, Franco, *Firenze del Cinquecento*, Roma, Editalia, 1974 y FARA, Amelio, *Bernardo Buontalenti*, Milán, Electa, 1995, principalmente pp. 161-171.

desdoblar su entierro en consonancia con “los dos cuerpos” que poseía el monarca⁸⁸⁴, los Medici pensaron también en una doble imagen para su entierro. En cada uno de los laterales del octógono, se dispondrían siete nichos para albergar fastuosos sarcófagos, realizados los materiales más exóticos y preciados, utilizando la característica técnica de las piedras duras. Estos sarcófagos estarían rematados con esculturas en bronce con la imagen del difunto, en perpetua memoria de su magnificencia⁸⁸⁵. Los nichos se revestían de piedra negra y también se distinguían por inscripciones. Sin embargo, los verdaderos cuerpos descansarían en la cripta subterránea, que en principio estaría también revestida de “*pietre che nell’oscuro risplendono*”⁸⁸⁶.

El historiador Luciano Berti subrayaba el simbolismo de las piedras duras y el recuerdo del interior de una *grotta*, inmersa en plena naturaleza⁸⁸⁷. Rainaldi, por su parte, situaba el mausoleo de los Medici formando parte de una tríada junto con el panteón escurialense o la capilla de los Valois, en la iglesia de Saint Denis⁸⁸⁸. Para Rainaldi las piedras duras, como elementos de la naturaleza, poseerían propiedades mágicas y sobrenaturales que convierten la capilla Medici en “*un potente accumulatore di influenze astrali o in una sorta di grande scudo apotropaico che protegge e scherma il sonno dei Principi preparandone la rinascita*”⁸⁸⁹. Aunque no tengamos elementos suficientes para afirmar que Crescenzi pretendiera transmitir tan complejos significados simbólicos mediante la combinación de mármoles y jaspes, el ejemplo de la decoración de la capilla Medici constituyó un auténtico referente en la disposición de los mármoles y bronce del panteón escurialense.

La suntuosa combinación de materiales, mármoles de diversos colores y elementos en bronce, ya estaría presente en el proyecto de D. Giovanni de Medici y Matteo Nigetti (1602). Además de las esculturas en bulto redondo, para lograr unos resultados verdaderamente

⁸⁸⁴ Distinguiendo entre la imagen triunfante de los grupos escultóricos de Carlos V y Felipe II, que mostraban conjuntamente la gloria de los Austrias, frente a la sencillez de la bóveda intermedia, donde se disponen los restos mortales, *vid.* CHECA, Fernando (1992), *op. cit.*, pp. 448-450.

⁸⁸⁵ Aunque podemos observar los nombres de los distintos personajes, solamente llegaron a concluirse dos de las siete estatuas previstas, las de Fernando I y Cosme II de Medici, obra de Piero y Ferdinando Tacca y de Pietro Tacca respectivamente (esta última ejecutada a partir de 1626). Los sarcófagos presentaban también pequeñas incrustaciones decorativas en bronce: “*ma nel mezzo per di sotto alcune campanelle di bronzo dorate, a foggia d’arche antiche*”, *vid.* CINELLI, Giovanni, *Le Bellezze della città di Firenze. Dove a pieno di pittura di scultura di Sacri Templi, di Palazzi, i più notabilij artifizij, e più preziosi si contengono, scritte da M. Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*, in Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677, p. 546.

⁸⁸⁶ “*Nella parte sotterranea, ove i depositi, che or sono nella Sagrestia nuova collocar debbonsi, è un’altra Cappella di pietra forte si nella forma, come nel circuito alla superiore corrispondente, ed il Cielo deve esser tutto di pietre che nell’oscuro risplendono*”, *vid.* CINELLI, Giovanni (1677), *op. cit.*, p. 548, citado en VACCARO, Vincenzo (2009), *op. cit.*, p. 126.

⁸⁸⁷ BERTI, Luciano (2002), *op. cit.*.

⁸⁸⁸ RINALDI, Alessandro, “La cappella dei Principi in San Lorenzo e le retrovie del Barocco”, en FAGIOLO, Marcello y MADONNA, M. L. (1992), *op. cit.*, pp. 321-347. Como tal “*continua a svolgere un ruolo propagandistico e di affermazioni dell’autonomia del granducato*” (p. 336).

⁸⁸⁹ RINALDI, Alessandro (1992), *op. cit.*, p. 331.

fastuosos estaba previsto que elementos en bronce salpicaran los elementos estructurales del espacio interior, y así se ejecutaron en dicho material las basas y capiteles de las pilastras que articulaban el octógono y los pequeños listones que separaban las diferentes piedras encastradas. Afirmaba Cinelli en 1677: “*I quadri e commisure son tutte di cornici di bronze dorate adornati, per rendere più maestosa e superba la fabbrica, ch’a giudizio universale di chi l’ha vista*”. Siguiendo este testimonio, pequeñas decoraciones en forma de rosas de bronce dorado salpicarían el revestimiento de lapislázuli del interior de la cúpula, aunque la obra nunca fue rematada según los planos originales de Medici/Nigetti⁸⁹⁰.

c. 2. Crescenzi y Don Giovanni de Medici: dos arquitectos singulares

Además de la comunión de materiales y significados, la capilla Medici presenta una última semejanza con el panteón escurialense: la naturaleza *diletante* de su arquitecto. Aunque existieron varios proyectos, la obra se ejecutó mediante el modelo realizado conforme a las trazas presentadas por Matteo Nigetti (antiguo colaborador del arquitecto Bernardo Buontalenti) y D. Giovanni de Medici (1567-1621), un curioso personaje que sintoniza con las inquietudes de Crescenzi y su condición de noble artista.

Giovanni era hijo natural del Granduca Cosme I de Medici y Eleonora Albizzi, hermanastro por tanto de Francesco y Ferdinando, sucesores en el Gran Ducado e impulsores de su carrera militar y arquitectónica⁸⁹¹. Su actividad como arquitecto e ingeniero al servicio de los Medici ha sido objeto de interpretaciones diversas. Algunos de sus detractores, insisten en el carácter meramente representativo de sus proyectos y su falta de conocimientos precisos en materia arquitectónica. Es cierto que Don Giovanni (al igual que Crescenzi), necesita la colaboración de arquitectos profesionales para materializar sus ideas arquitectónicas, como es

⁸⁹⁰ “*Il Cielo di questa volta cioè dall’ultimo ballatoio fino ad alto, sarà tutto di Lapislazzuli, con rose di bronzo dorato*”, *vid.* CINELLI, Giovanni (1677), *op. cit.*, p. 546.

⁸⁹¹ Sobre Giovanni de Medici, *vid.* BORSI, Franco, “Don Giovanni de’ Medici, principe architetto”, en *Firenze del Cinquecento*, Roma, Editalia, 1974, pp. 314-322; LANDOLFI, D., “Don Giovanni de’ Medici, “principe intendentissimo in varie scienze”, en *Studi secenteschi*, XXIX, 1988, pp. 125-162 y DOOLEY, B., “Narrazione e verità: don Giovanni de’ Medici e Galileo”, en *Bruniana & Campanelliana*, XIV, 2008, pp. 389-403. Una semblanza biográfica, con una interesante bibliografía de referencia, en VOLPINI, Paola, voz “Medici, Giovanni de’”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, 2009, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_res-f226976e-dcde-11df-9ef0-d5ce3506d72e_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_res-f226976e-dcde-11df-9ef0-d5ce3506d72e_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015). Asimismo, destacamos la reciente tesis doctoral de LIPPMANN, Wolfgang, *I Medici nel Quattrocento e nel Cinquecento: l’architettura tra conoscenza e competenza*, tesis doctoral, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura, 2013, especialmente pp. 103-158 y el apéndice documental, pp. 199-232.

el caso de Nigetti, el autor material de las trazas de la capilla Medici⁸⁹². Pero esta necesaria colaboración, expresa la disociación entre idea y proyecto arquitectónico, sin que el protagonismo de D. Giovanni en la configuración del espacio se vea mermada por su incapacidad para efectuar trazas concretas de la obra (para lo cual se requieren conocimientos matemáticos, estereotómicos, geométricos...). Sabemos que D. Giovanni había recibido una exquisita educación humanística, reflejada en su copiosa biblioteca, que incluía títulos en latín, griego, francés y alemán, de diversas materias como literatura, medicina, filosofía y política⁸⁹³. Además, participó como agente artístico para los Medici en varias ocasiones y tenemos noticia de sus contactos con el pintor y grabador Jacques Callot, a quien encargó copias de algunas pinturas en 1618⁸⁹⁴.

Como sugirió Volpini, la formación arquitectónica de D. Giovanni de Medici pudo producirse al lado de Bernardo Buontalenti, arquitecto habitual de los Medici con quien trabajó en la construcción de la llamada *fortezza nuova* en Livorno, a partir de 1590⁸⁹⁵. Vinculado especialmente a la arquitectura de carácter militar, D. Giovanni de Medici llegó a ser nombrado *Soprintendente delle Fortezze* del Granducado. En relación con su participación en la *cappella dei Principi*, la elección del proyecto de D. Giovanni, frente a aquella del arquitecto Buontalenti, conlleva importantes connotaciones de índole representativa: al escoger el proyecto de un miembro de la familia Medici, la propia arquitectura queda revestida de la autoridad y la nobleza que emana de su mismo arquitecto, exaltando doblemente la grandeza de los Medici⁸⁹⁶.

⁸⁹² Si bien Matteo Nigetti permaneció en Florencia hasta su muerte, encargado de supervisar constantemente las obras de la capilla, Don Giovanni de Medici continuó con su carrera al servicio de los Medici, realizando gestiones para favorecer la construcción, como el envío de varios cargamentos de piedras preciosas desde Amberes, entre 1602 y 1603, *vid.* DOOLEY, Brendan, "Art and Information Brokerage in the Career of Don Giovanni de' Medici", en AA.VV., *Your Humble Servant: Agents in Early Modern Europe*, Verloren, KNIR, 2006, pp. 81-95. Acerca de la actividad de Matteo Nigetti, *vid.* BERTI, Luciano, "Matteo Nigetti (I)", en *Rivista d'arte*, 1950, 26, pp. 157-184 e Ídem, "Matteo Nigetti (II)", en *Rivista d'arte*, 1952, 27, pp. 93-106; RINALDI, Alessandro, "Matteo Nigetti architetto e il suo doppio", en BEVILACQUA, Mario (ed.), *Architetti e costruttori del barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma, De Luca, 2010, pp. 89-109 y RINALDI, Alessandro, voz "Nigetti, Matteo", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, 2013, [http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-nigetti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-nigetti_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

⁸⁹³ VOLPINI, Paola (2009), *op. cit.* Fue también escritor y poeta, especialmente interesado en el teatro, *ibídem*.

⁸⁹⁴ *Ibídem*.

⁸⁹⁵ Otras obras atribuidas a Giovanni de Medici son la *fortezza* Belvedere, en el entorno del palacio Pitti (Florencia, 1590), y la fachada de la iglesia de San Stefano dei Cavalieri en la ciudad de Pisa (1595), donde también supervisó las tareas de restauración de la catedral tras un grave incendio provocado en 1595. En 1594 participó con algunos diseños en la construcción de la catedral de Livorno, *vid.* VOLPINI, Paola (2009), *op. cit.* De manera específica, *vid.* BACCI, Pèleo, *Don Giovanni de' Medici e il "modello" per la facciata di S. Stefano dei Cavalieri in Pisa*, Pisa, E. Paccini, 1923.

⁸⁹⁶ Sobre su participación en la *cappella dei Principi* remitimos a BERTI, Luciano, "Nota alla pianta di Don Giovanni dei Medici per la cappella dei Principi in Firenze", en *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, 1957, pp. 383-386 y GAMBUTI, Alessandro, "L'altra architettura di Don Giovanni de' Medici", en *Scritti in onore di R. Salvini*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 455-460.

Crescenzi podría conocer la actividad de Don Giovanni de Medici, un personaje que actuó en varias ocasiones como representante de los intereses del Gran Duca en el Vaticano, visitando Roma en varias ocasiones (1612 y 1613)⁸⁹⁷. Sin que podamos concretar el encuentro entre ambos, es muy posible que Crescenzi conociera de primera mano las obras de la capilla Medici en Florencia, que podría haber visitado durante su breve paso por la ciudad de Florencia en 1619 (en el viaje por Italia en busca de bronceístas para trabajar el panteón). Además, dada su familiaridad con el arquitecto y ensamblador Giovanni Battista Montano, Crescenzi pudo haber visto en Roma el modelo que fabricó del proyecto trazado por el arquitecto Giacomo della Porta, encargado directamente por el Granduca en 1598 y terminado en noviembre de 1600⁸⁹⁸. Los artífices y agentes que hicieron posible la realización de este modelo participaban de un mismo contexto artístico, que incluía al joven Crescenzi: Emilio de' Cavalieri, Giacomo della Porta y Giovanni Battista Montano.

Posiblemente, la intervención de Emilio de' Cavalieri (h. 1550-1602), *Soprintendente delle Arti* del Granducado di Toscana, favoreció que el Gran Duca Fernando I escogiese a Della Porta para ejecutar un nuevo proyecto para la capilla Medici, como confirma la correspondencia mantenida en esos años entre Cavalieri y los secretarios del Gran Duca⁸⁹⁹. En 1598, fecha en la que se produce el encargo del modelo, Cavalieri había ya coincidido con Della Porta y con Montano, artífices que comenzaban a sentar las bases de una fructífera unión profesional⁹⁰⁰. Del mismo modo, Crescenzi podría también conocer tanto a Cavalieri

⁸⁹⁷ VOLPINI, Paola (2009), *op. cit.*

⁸⁹⁸ Las noticias acerca de este modelo fueron dadas por HENNEBERG, Josephine, "Emilio dei Cavalieri, Giacomo della Porta, and G. B. Montano", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXVI, 4, 1977, pp. 252-255. Así mismo, Ídem, "Giacomo della Porta's model for the Cappella dei Principi", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLII, 3, 1983, pp. 290-292. Kirkendale supone que dicho modelo fuera del cimborrio de la capilla, en KIRKENDALE, Warren, voz. "Cavalieri, Emilio", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, 1979, [http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015). La relación entre Montano y Crescenzi ha sido analizada *supra*.

⁸⁹⁹ La correspondencia fue publicada en italiano e inglés por HENNEBERG, Josephine (1977), *op. cit.*, pp. 253-255, quien suponía en este encargo un intento de introducir ante los Medici al "Architetto del Popolo Romano". También es posible que el Gran Duca estuviera personalmente interesado en la actividad arquitectónica de Della Porta, a quien conoció durante su etapa en Roma como cardenal (entre 1570 y 1587), siendo uno de los patronos de las obras de *San Giovanni dei Fiorentini*, dirigidas por este arquitecto, *ibídem*, p. 252.

⁹⁰⁰ En 1585, Montano trabajaba en la ejecución de la cantoría de un órgano (actualmente perdido) en la iglesia de Santa Maria in Aracoeli, costado por el Capitolio Romano, cuya construcción fue supervisada por Cavalieri en calidad de *Deputato* de dicha obra *vid.* KIRKENDALE, Warren, *op. cit.*, 1979, donde cita a CAMETTI, "Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo romano in S. Maria in Aracoeli (1583-1848)", en *Rivista musicale ital*, XXVI, 1919, pp. 441-485. La relación entre Cavalieri y Della Porta se fraguaría en el entorno del Oratorio del SS. Crocifisso, *vid.* HENNEBERG, Josephine, "An Early work by Giacomo della Porta: The Oratorio del SS. Crocifisso di S. Marcello in Rome", en *The Art Bulletin*, LII, 1970, pp. 157-171. En 1597, Montano y Della Porta trabajaron juntos para la *Reverenda Camera Apostolica* en las reformas de la Basílica de San Giovanni Laterano, *vid.* MARCUCCI, Laura (2011), *op. cit.*

como a Della Porta y quizá en esta ocasión se produjera el primer encuentro con Giovanni Battista Montano, un artista que como hemos analizado atraía profundamente a Crescenzi⁹⁰¹.

Cavalieri y Crescenzi, a pesar de la evidente diferencia de edad, participaban del mismo ambiente espiritual: el Oratorio *del Santissimo Crocifisso* y especialmente el círculo del Oratorio de San Filippo Neri. Para los oratorianos, con motivo de las celebraciones por el Año Santo de 1600, Cavalieri estrenará la obra musical *Rappresentazione di Anima e di Corpo* que marcó todo un hito en la evolución de la historia de la música barroca⁹⁰². Además Cavalieri, como también los Crescenzi incluido Giovanni Battista, ocupó cargos de responsabilidad en la administración capitolina como *Caporione di S. Eustachio*, lo cual indica que ambos vivieron en el mismo *quartiere*⁹⁰³. Crescenzi tendría 20 años cuando Cavalieri realizaba sus últimas composiciones musicales para el *Santissimo Crocifisso*, en 1597, labor que continuaba desde 1577, cuando se encargó de la dirección de la música en la *Confraternità*. Crescenzi, de ferviente espiritualidad y gran afición por la música y la poesía, bien podría intentar aproximarse a la atrayente personalidad de Cavalieri, aprovechando la comunión de ambientes y artistas en torno a 1600, cuando comienza a perfilar su posible futuro como agente y *soprintendente* artístico.

El modelo de la capilla medicea de San Lorenzo, ejecutado bajo las directrices de Della Porta, permaneció varios años en el taller de Montano⁹⁰⁴, debido a los problemas surgidos entre los artífices y el comitente. Una vez concluido el modelo, Fernando I no quedó satisfecho con el resultado final, pretendiendo no pagar lo prometido por su ejecución. El rechazo por parte del Gran Duca surgió del empleo de columnas en lugar de pilastras como soporte para la arquitectura, tal y como Della Porta y el propio Ferdinando habían concertado durante la visita a Florencia del arquitecto, en 1598⁹⁰⁵. En la correspondencia de Cavalieri se

⁹⁰¹ Giacomo della Porta y Crescenzi se conocían al menos desde 1580, fecha en la que Della Porta intervino en la reconstrucción del palacio Crescenzi por iniciativa de Virgilio, padre de Giovanni Battista, *vid. Supra*.

⁹⁰² La actividad como compositor de Cavalieri es la faceta más conocida de su personalidad, aunque como bien intenta demostrar Kirkendale, no fue la única interesante. Acerca de *Rappresentazioni d'Anima e di Corpo*, “*il primo melodramma sacro*” *vid. KIRKENDALE, Warren (1979), op. cit.*, con la bibliografía citada. Sobre Cavalieri, ver además KIRKENDALE, Warren, *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano": his life and letters, his role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and his musical compositions*, Firenze, Leo S. Olschki Ed., 2001.

⁹⁰³ Cavalieri había sido nombrado en 1571, 1577 y 1587 *caporione di San Eustachio*, un cargo que varios miembros de la familia, incluido Giovanni Battista, también obtendrían, citado en KIRKENDALE, Warren (1979), *op. cit.*

⁹⁰⁴ Según Marcucci, entre 1601 y 1603, Montano vivió en dependencias de Palazzo Salviati, aunque al menos desde 1598 existen noticias del establecimiento de una *bottega* y el contrato de aprendices, *vid. MARCUCCI, Laura (2011), op. cit.*

⁹⁰⁵ Finalmente, y gracias a las arduas negociaciones de Cavalieri con los agentes del Gran Duca, el modelo fue pagado y enviado finalmente a su destinatario. En mayo de 1601, Leonardo Montano, el hijo de Giovanni Battista, llevó personalmente a Florencia el modelo, ocupándose de su instalación y montaje. Debido a los nuevos cambios introducidos por el Gran Duca, dicho modelo fue adaptado como tabernáculo y colocado en el altar mayor de la catedral de Livorno, aunque tras una intervención del siglo XVIII, fue sustituido y hoy debe darse por perdido, *vid. HENNEBERG, Josephine, "Giacomo della Porta's Model for the Cappella dei Principi: An Addendum"*, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLII, 1983, pp. 290-291.

menciona, de manera un tanto confusa, que el escultor Gian Bologna había ejecutado el modelo de unos “ángeles de metal” para colocar sobre los soportes: “*Se sua Al[tez]za non resta soddisfatto; et dica che non sia stato ordine suo, delle colonne; se ricordi solo questo; che S[ua] Al[tezza] proprio ha ordinato a Gio: Bologna gli angeli di metallo che vi andavano sopra; si fecero li modelli, S[ua] Al[tezza] li vide et ordinò che se mettesse mano a farli di tutta grandezza; et io trattenni l’executione, parendomi che vi fosse tempo*”⁹⁰⁶.

De este modelo, actualmente perdido, se han conservado puntuales descripciones gracias a su envío a Livorno para ser reutilizado como tabernáculo. Debía ser ciertamente una obra espectacular, con una altura de casi 6 metros, “*con la predella e basamento [alto] braccia 7 in circa, in forma di 1/2 ottangolo in concavo*”. Se describen también algunos de los elementos “*con risalti nichi colonne figure lanterna e altro spartimenti predella e basamento*” que el pintor Jacopo Ligozzi tuvo que dorar y pintar para su nueva ubicación⁹⁰⁷.

d) Comienzo y organización de las obras

Además de las noticias relativas a la construcción de los modelos del panteón y la presencia en las obras de Crescenzi confirmada desde el 8 de agosto de 1618, las primeras diligencias para comenzar la fábrica del panteón (además de la provisión de fondos) se dirigieron a la compra de materiales, aunque no con la presteza que el prior fray Juan de Peralta hubiera deseado. A tal fin, en noviembre de 1618 se estudian posibles canteras para la saca de mármol. El monarca envía al aparejador de las obras reales, Pedro de Lizargárate, a las canteras de San Pablo en Toledo con una Real Cédula para que pueda inspeccionar las canteras. También se dirige Felipe III al corregidor de Granada, a fin de proveer los mejores

⁹⁰⁶ HENNEBERG, Josephine (1977), *op. cit.*, p. 253. Carta remitida por Cavalieri desde Roma, el 17 de noviembre de 1600. Expresa además sus temores si finalmente no llegara a efectuarse el pago: “*se S[ua] Al[tez]za non vorrà sodisfare detto modello toccherà a me il pagarlo; io sono sicuro che ciò non seguirà; nondimeno non vorrei fossemo la favola de Roma*”. Los únicos ángeles de cuya ejecución se tiene noticia por parte del Gianbologna, son dos ángeles *portacandelieri* para la catedral de Pisa, ejecutados en 1601, *vid.* DHANENS, Elisabeth, voz “Boulogne, Jean”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, 1971, [http://www.treccani.it/enciclopedia/jean-boulogne_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/jean-boulogne_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

⁹⁰⁷ Citamos parte de las descripciones del nuevo cimborrio, publicadas por HENNEBERG, Josephine (1977), *op. cit.*, p. 291, en distintos documentos del ASF, Guardaroba Mediceo, filza 241. Schwager identificó el modelo para la *cappella dei Principi* entre los dibujos originales de Montano custodiados en la Biblioteca Nacional Española, SCHWAGER, Klaus, “Zu Giacomo della Portas Entwurf für die Capella dei Principi in Florenz”, in GÜTHLEIN, K., *Begegnungen, Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Worms, 1993, pp. 146-167.

materiales en aquellas tierras⁹⁰⁸. Después de tantear distintas canteras, parece que se escogen las de San Pablo en los montes de Toledo, y Lizargárate quedará encargado, en calidad de aparejador de las obras, de la saca y traslado de la piedra. Rápidamente comienza la extracción del mármol⁹⁰⁹. En Toledo el maestro cantero Juan de Ibarra, veterano al servicio del monarca, será el encargado de dirigir las tareas de extracción desde 1618⁹¹⁰.

En 1619 la fábrica mantiene su buen ritmo gracias a las nuevas Cédulas Reales que organizan la administración de las obras y una nueva provisión económica: el 18 de febrero el monarca otorga 55.000 reales para las obras de su panteón, indicando cómo este dinero: “se ponga en la arca de tres llaves, de que la una ha de tener el prior, otra el veedor, y la tercera la persona que sirve el oficio de pagador, y se libre por nómina del prior y del veedor”⁹¹¹.

Comienza la provisión del resto de materiales: el jaspe de Tortosa y el bronce, protagonista indiscutible. En marzo de 1619, Lizargárate redacta en El Escorial una detallada memoria de las piedras de “jaspe brocatel” que Antonio de Arta, maestro de cantería, debe extraer de las canteras de la ciudad de Tortosa (en el reino de Valencia), y que después tendrán que conducir hasta el Escorial. Entre otras piezas, se especifican las medidas exactas de las 16 pilastras de jaspe brocatel, 56 piezas para las dobelas de los arcos y otras piedras para “los

⁹⁰⁸ AGP, Patronato, San Lorenzo, Leg. 1829, año 1619: “Para que el corregidor de Granada, y demas justicias de aquel reyno den el favor y auxilio que necessitaren a las personas que van con esta cedula a sacar y traer piedra de jaspe y marmol para el panteon de san lorenzo. 21 de nov.e ---- 413b [...] Para que el corregidor de Toledo, de el auxilio que necessitare a Pedro de Lizargarate, aparejador de obras reales, que va a reconocer y disponer el marmol serpentino que sea necesario para el panteon de s. lorenzo. 21 de nov.e --- 414”, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 176, n. 48. La copia de estas Cédulas en AGS, CySR, leg. 302:3, f. 363. También en el Alcázar de Madrid se buscaron materiales para proveer las obras del panteón, como consta por la correspondencia del secretario Angulo: “En las contraventanas q[ue] avia en Palácio en el quarto que mira al Rio que su M[agesta]d ha mandado quitar aviendoselo propuesto de mi parte Jua[n] Gomez de Mora [h]ay alguna cantidad de bronce con q[ue] estaban fixadas voy lo apartando q[ue] sera de provecho p[ar]a comenzar los escudos de armas del Panteon”, sin firma, se fecha en Madrid a 4 de noviembre de 1618, AGS, leg. 302:3, f. 361.

⁹⁰⁹ El cantero Carlos Faxardo envía al secretario Angulo: “dos muestras de distintas piedras coloradas para la obra del Panteón de dos canteras diferentes para que escoja, una piedra la ha sacado de una pequeña cantera que esta en un prado de don diego grabiel de dagila, caballero desta ciudad, que esta junto al convento de San Antonio de franciscanos descalzos, y la segunda de otra cantera que esta a un cuarto de legua de la primera, que parece que es más facil de sacar”, AGS, CySR, Leg. 302:3. f. 362 (sin fecha). En AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84 (antiguo leg. 1996), s.f: (29/11/1618) Pago de Albendea a Pedro de Lizargárate de “200 ducados en reales [...] por q[uen]ta y parte de pago de los gastos que haze con la piedra de marmol serpentino que hace sacar [firmado] Juan de Peralta, Pedro de Quesada y Pedro de Lizargárate”.

⁹¹⁰ La noticia dada en MARTIN GONZALEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 200. El documento hoy en AGS, CySR, leg. 307, f. 136, es una consulta de Ibarra a la Junta de Obras y Bosques el 6 de marzo de 1626, donde se indica cómo la traza fue variada y a dicho maestro se le exigieron nuevas dimensiones para las piedras, que debían ser más largas.

⁹¹¹ AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 1829, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 176, n. 47.

embutidos de los zócolos de las fajas”⁹¹². El concierto para dicha saca se redactará el 22 de abril de 1619⁹¹³. Por su parte, en El Escorial comienzan los preparativos para la llegada del material y los operarios. Desde abril de 1619, los libros de cuentas registran pagos por la fabricación de los talleres para labrar “la piedra de mármoles y jaspes” y el consiguiente aderezo de los mismos, con la compra de yunques, hornos, sierras, etc⁹¹⁴. Poco a poco irán llegando las primeras piedras a la fábrica, especialmente a partir de noviembre de 1619⁹¹⁵. En este año los pagos por el traslado de piedra desde Toledo hasta la fábrica serán constantes⁹¹⁶.

A principios de 1619, comienzan los preparativos para la obra del bronce que analizaremos a continuación. En ausencia de los principales responsables de la obra (Crescenzi en Italia, Gómez de Mora en la corte, Lizargárate en Toledo y Arta en Tortosa), se

⁹¹² ABMSLEE, XV/32, citado y transcrito por BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 176, n. 52. En septiembre de 1619, Lizargárate tiene que enviar una nueva orden con un dibujo del corte de las 16 hiladas de piedra para los arcos de la bóveda, *vid.* ABSLE, XV/32: “Memoria de la piedra brocatel de tortosa que antonio de arta maestro de obras a de sacar para el panteon de os rreyes que su Mag[estad] manda [h]azer en san lorenzo el rreal en el escurial = primeramente se adbierte que las diezys seis lineas que ban aquí arriba numeradas son los diametros de las diezys seis yladadas de piedra que a de sacar sacando para cada una dellas su cercha = mas se adbierte que la cercha que se diere al lecho de la piedra primera digo al sobrelecho se [h]a de dar con la misma cerca al lecho de la segunda piedra y ansi dea de caminar con todas las 16 yladadas y por si no tiene el [papel] que de aca llebo lo ssaque de 36 pies de diametro para todas las [h]iladas pues es forma de buelta de orno por a lecho y sobre lech[o] [...] y todas las piedras bengan rredondas en los lechos dos dedos y mas porque ansi conviene. Primeramente sacara ocho piedras para la primera ylada a de tener cada una de largo 4 pies y m[edi]o y de alto 1p[ie] y 13 dedos y de ancho 2 p[ies] y un octavo [...] Toda esta piedra [h]a de ser la mas dura que v[uestra] m[erced] allare en esa tierra porque es para arcos y es necesario que sean muy duras, fecha en san lor[enz]o en 16 de setiembre de 1619 años”, y firma Lizargárate.

⁹¹³ AGS, CySR, leg. 302-3, f. 371.

⁹¹⁴ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. 1619. En septiembre de 1619, Albendea pagará al mercader Francisco de Ledesma por clavazón para “los talleres atajos y callejones que se [h]an hecho para labrar la piedra de jaspes y marmoles del Panteón”. En el mes de abril pagará al carpintero Francisco de Xerez por la madera y tablas de pino para “los talleres que se hazen en esta fabrica a donde trabajen los oficiales que [h]an de labrar las piedras de jaspes y marmol para los entierros reales”, y en abril de 1619 pagará a Francisco García 44.000 maravedís por 2.000 tablas de madera de pino por el mismo concepto. Los pagos se prolongan hasta el mes de julio.

⁹¹⁵ En el mes de abril de 1619 se darán las diligencias y conciertos necesarios para el traslado de las piedras de jaspe desde las canteras de Tortosa hasta el Escorial, una compleja operación que requirió la intervención del clérigo Juan de Mazmela Aguirre para establecer los conciertos, y el cuidado constante del maestro cantero Antonio de Arta. Desde las canteras de Tortosa, 70 piezas fueron trasladadas por barco hasta el puerto de Valencia desde donde serían acarreadas al monasterio, *vid.* AGS, CySR, Leg. 302:2, f. 366: “Instrucción de lo que han de hazer el l[icencia]do Mazmela presbitero y Antonio de Harta m[aest]ro de cant[eri]a en la corte y conduccion de piedras de jaspe en las canteras de tortosa en cataluña por mandado y servicio de su m[a]g[estad]”; y f. 369: “Relacion del viaje y llegada de Mazmela Aguirre a Tortosa, el 19 de abril de 1619”, f. 391; “Capitulacion con los carreteros de Caspe a 7 de agosto de 1619”, f. 389. Además en ABMSLEE, XV/33 y ABMSLEE, XV/34, 11: “Quenta que se tomo a Antonio de Arta maestro de cantería de los gastos que ha hecho en el sacar y desbatar la piedra jaspe brocatel de las canteras de Tortosa y mármol negro de las canteras de Anda de Vizcaya”. Muñoz registrará una libranza de 574 reales a este clérigo por su trabajo el 6 de mayo de 1621, en AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. El 7 de agosto de 1619 concertó con el carretero Bernarbé de Quinto el traslado de la piedra desde la villa de Miquinença hasta el convento de El Escorial. El 4 de julio de 1619, Albendea pagará a Arta 500 reales “por cuenta y parte de pago de los gastos que haze en el sacar la piedra de brocatel en las canteras de tortossa”; y 200 ducados el 20 de marzo de 1619.

⁹¹⁶ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. “Nomina de acarreto de piedra de marmol negro serpentino que se trae de la ciudad de Toledo a esta fabrica para la obra del s[an]to. Entierro real del Panteon deste Mon[asteri]o de S[an] Lor[enz]o el Real este pressente año de mil y seiscientos y diez y nueve [...] y piedra de jaspe de la ciudad de alicante”, redactada por el pagador Sebastián Muñoz.

dispondrá todo lo necesario para conseguir las nuevas proporciones exigidas en el proyecto de Crescenzi, como primer previo a la puesta en marcha del comienzo efectivo de su construcción. Es ahora, en agosto de 1619, cuando se procede al “ahondamiento del suelo y el conducto” del panteón, trabajos que se prolongarán hasta noviembre de dicho año⁹¹⁷. Martín González y Bustamante han sugerido que esta modificación del entramado de canalizaciones del monasterio, fue el origen de las posteriores filtraciones de agua que acabaron convirtiéndose en uno de los peores enemigos de la fábrica⁹¹⁸.

La piedra extraída será piedra berroqueña, lo cual confirma el material de construcción de la antigua capilla funeraria de Toledo y Herrera⁹¹⁹. Fray Jerónimo de Albendea, antiguo pagador de la fábrica, muy pronto quedará desbordado ante la magnitud del trabajo y el 22 de septiembre de 1619, Felipe III nombrará al pizarrero Sebastián Muñoz para hacerse cargo del oficio de pagador de la fábrica, lo que indica que las obras caminan a buen ritmo⁹²⁰.

El 25 de mayo de 1619, Joan de Villacastín trasladó “en dos cabalgaduras los modelos del panteón que estaban en Madrid”, por orden real⁹²¹. Entendemos que se trata de los modelos realizados por Antonio de Herrera y Lorenzo de Salazar, los de columnas y pilastras, realizados durante el verano de 1618 en Madrid. Tomás de Angulo quería que los principales maestros de cantería y especialmente aquellos maestros familiarizados con el trabajo de mármoles y jaspes, pudieran estudiar convenientemente los modelos y trazas de la fábrica para mejor tantear los precios y hacer las correspondientes posturas de las obras. Por esta razón, en agosto de 1619, Angulo apremia al aparejador Lizargárate para que se traslade al Escorial desde la ciudad de Toledo, donde se hallaba para concertar la saca y acarreo de piedras, acompañado de “Juan Bautista”, identificado por Llaguno como el Maestro Mayor de

⁹¹⁷ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. libranzas y nóminas registradas por Sebastián Muñoz en 1619. A los oficiales que trabajan en ahondar el suelo del Panteón les pagará desde el 19 agosto de 1619 y desde el 16 de septiembre se trabajará en ahondar el conducto del Panteón. Su copia en AGS, TMC, Leg. 1555, s/f. Pago de Sebastián Muñoz a los oficiales y peones “de dias que han trabajado en ahondar el conducto del d[ic]ho panteon y en otras cosas tocantes a el”.

⁹¹⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 254 y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 173-174. Blanco Mozo no descarta la posibilidad de que fueran precisamente las obras para rehacer el solado del panteón, efectuadas a partir de 1638, las que provocaran la aparición de las primeras filtraciones, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 248.

⁹¹⁹ A Joan Campissano se le paga por el acarreo de 198 losas de piedra berroqueña sacadas a destajo del panteon y fueron llevadas al Colegio, AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. (6/7/1619).

⁹²⁰ AGP, San Lorenzo, Patronato, leg. 1829, “Titulo al pagador de la obra del panteon de san lorenzo a sebastian muñoz con cien ducados de salario en cada un año ademas del que goça con el oficio de pizarrero de obras reales, 22 de septiembre”, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 176, n. 47.

⁹²¹ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., “nóminas 1619”: (25/5/1619) “Joan de Villacastin çinquenta y tres reales del porte de traer en dos cabalgaduras los modelos del panteon que estavan en madrid y los mando traer su Mag.d a esta fabrica”.

la catedral de Toledo, Juan Bautista Monegro (h. 1545/1550-1621)⁹²². Encontramos la confirmación de la petición en una carta escrita por Lizargárate al secretario real, fechada el 5 agosto de 1619: “ayer domingo de mañana recebi la de v[uestra] m[erced] de dos deste que me la dio almaguer y al hombre que la truxo despachamos luego con la q[ue] traya para lizargarate y [h]oy a m[edio]dia [h]a benido y dandome otra de v[uestra] m[erced] de 27 de julio q[ue] recibio con la suya y q[ue] damos de acuerdo de procurar salir de T[oled]o mañana martes en la tarde de manera que fue[re] Dios serbido estaremos en madrid el miercoles en todo el dia o a mas tardar jueves a m[edio]dia”⁹²³.

A partir del mes de noviembre de 1619, coincidiendo con el viaje a Italia de Crescenzi, comienzan a llegar algunos maestros para tantear las obras. Como indica el prior, en noviembre Juan Bautista Semeria se encuentra en la fábrica junto con Pedro Lizargárate: “Lizargarate y Semeria se buelben [a Toledo] dejando aquí solo un official que asista [...] y com[en]çar las obras mientras se conciertan los maestros según las condiçiones que van inclusas y en otro papel va la primera postura que ha hecho Semeria. V[uestra] m[erced] vea ambos papeles y si le pareciere hacerle rebajar que algunas partidas estan subidas [...] se servira v[uestra] m[erced] de enviarnos los papeles para que se hagan las obligaciones y se comience a hacer algo, es necess[ari]o asentar con su mag[esta]t que se les de cassa y que el dinero [...] a 14 de nov[iembr]e de 1619”⁹²⁴.

Un mes más tarde, el 10 de diciembre de 1619, el Maestro Mayor de las Obras Reales Juan Gómez de Mora, y el Aparejador Pedro de Lizargárate, firman las “Condiciones con que se [h]an de obligar los maestros que se encargan de haçer la obra del panteon para los

⁹²² AGS, CySR, leg. 302:3, f. 389 “(5/10/1619) Ayer dia de santo domingo rezebi las dos de v[uestra] m[erced] biniendome a toledo de san pablo por la escrita en dos de agosto me manda v[uestra] m[erced] que estemos ay en cinco que es oy lunes y asi por falta de no abernos dado las cartas antes no podemos cumplir el mandato de v[uestra] m[erced] yo fui luego a verme con Jua[n] Baptista luego y me dijo que miercoles o jueves estariamos con v[uestra] m[erced] y mas zierto sera jueves porque yo tengo de abiar ciertos recaudos a san pablo para empezar a traer la piedra a toledo y pues sera brebe el dar cuenta a v[uestra] m[erced] a boca no soy mas lardo dios me guarde a v[uestra] m[erced] junto con mi s[eñ]ora doña maria y caballeros [h]ijos de v[uestra] m[erced] [...] en toledo 5 agosto 1619 [...] al s[ecretari]o tomas de angulo [firma] P[edr]o de Lizargárate”. La identificación con Monegro en LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 10, n. 4.

⁹²³ AGS, CySR, leg. 302:3, f. 307.

⁹²⁴ AGS, CySR, leg. 302:3, f. 417.

entierros de las personas reales en el combento de s[an] Laurencio el Real del Escorial”⁹²⁵. Este documento, como hemos visto, fue considerado prueba y testigo de que la verdadera autoría del panteón debía concederse a Juan Gómez de Mora, puesto que declara haber firmado las trazas mandadas ejecutar por el Monarca, como se indica en el segundo punto de las dichas condiciones: “Es condición que [h]ayan de labrar y pulir todo el hornamento del d[ic]ho entierro embutiendo de marmol blanco y jaspe el zocolo y estroculas pilastras y labrar el friso alquitrave con toda la talla q[ue] se demuestra en trazas hechas para este efecto y mandada executar por su Mag[esta]d ansi planta como alçado firmada de Ju.a Gómez de Mora maestro y trazador de las Reales Obras y [h]an de hazer conforme a ella las divisiones de anaqueles angulos y ninchos urnas faxas y compartimientos para lo que se les daran hechos todos los moldes y contramoldes çerchas y saltarreglas conforme a la d[ic]ha traza por P[edr]o de Lizargárate aparexador de las obras reales”⁹²⁶.

Si continuamos la lectura del documento advertimos el verdadero protagonismo del aparejador Lizagárate, siendo él quien debe realizar “los cortes y contramoldes necesarios para su fortaleza y lo mismo [h]aran en q[uan]to a la boveda arcos y lunetas del dho entierro conforme se les fuere hordenado por el d[ic]ho P[edr]o de Lizargarate y ayan destar a su horden como persona puesta para este efecto el qual se le dara firmada de su mano y si se hiçiere cosa sin ella aya de ser a q[uen]ta de los d[ic]hos maestros”⁹²⁷. Claramente es Lizargárate, y no el Maestro Mayor de Obras Reales, quien está al frente de la fábrica, siendo además quien debe realizar la medida y tasación semestral de la misma: “P[edr]o de Lizargarate o la persona que hubiere puesta en su lugar faltando el y por p[ar]te de los maestros se pondra otro maestro y lo que los d[ic]hos ajustaren y medieren y [e]baluaren ajan destar y pasar por ello sin pleyto ninguno”⁹²⁸. El prior fray Juan de Peralta y el Secretario Tomás de Angulo son las personas encargadas de supervisar los buenos resultados del trabajo, además de “la persona que su Mag[esta]d mandare” para dicho efecto⁹²⁹. De hecho se

⁹²⁵ AGS, CySR, leg. 333:1 (antiguo 28), ff. 317 y ss. La primera noticia del documento (con la antigua signatura) en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 102, n. 7. Su parcial transcripción en Ídem (1981), *op. cit.*, pp. 270-271, n. 19. Martín González indicaba que este documento era una copia de las condiciones originales para la dicha obra, incluida en la solicitud del veedor Pedro de Quesada para proveer a los maestros el dinero necesario para poder concluir la cúpula, y cumplir además con la prometida tasación y medida de los trabajos hasta ahora efectuados, una solicitud cursada el 22 de febrero de 1627 ante la Junta de Obras y Bosques que se localiza en AGS, CySR, leg. 333:1, f. 319. La Junta responderá el 23 de febrero “traygase a la junta la escriptura y contracto que se hizo con los maestros de canteria p[ar]a ver la forma en q se assento la medida y tassa que se ha de haçer della”. El 6 de marzo de 1627, Alonso Carbonel recibió el decreto para hacer esta medida y tasación, junto con “Chav[arrí]a nombrado por los m[aest]ros”, *ibídem*. Al final del pliego, no obstante, se indica que las condiciones fueron una copia sacada por Melchor Apariçio, escribano público de la villa del Escorial el 16 de octubre de 1626 “de pedimiento de Martín de Sarasti Jacome semeria y di[eg]o de Viana maestros de la obra del panteón”, *vid.* AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317.

⁹²⁶ AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317, 2ª condición.

⁹²⁷ *Ibídem*, 3ª condición.

⁹²⁸ *Ibídem*, 11ª condición.

⁹²⁹ *Ibídem*, 7ª condición.

especifica que si fuera necesario realizar algún cambio con respecto a la traza que está firmada y acordada, será autorizado por Pedro de Lizargárate y “si fuera cosa tocante a la traza el d[ic]ho dara cuenta antes al s[ecretari]o Tomas de Angulo y al padre Prior para que ellos la den a su Mag[esta]d y mande sobre ello lo que fuere servido”⁹³⁰. Pedro de Lizargárate garantiza la ejecución de todas las trazas parciales necesarias para la buena marcha de la obra, y Juan Gómez de Mora, en calidad de Maestro Mayor de las Obras Reales, garantiza con su firma la aprobación oficial de las trazas ofrecidas a los maestros mayores para realizar las convenientes posturas. La responsabilidad de Crescenzi en la ideación del proyecto del panteón escorialense no está siendo valorada en este documento, de carácter administrativo.

Pocos días más tarde, el 13 de diciembre de 1619, Gómez de Mora y Lizargárate vuelven a redactar y firmar las Condiciones para la obra de la cornisa arriba del panteón, incluyendo los nichos para las urnas⁹³¹. En estas *Condiciones* ya se especifica cómo se deben “labrar y embutir de mármol y jaspe el zócolo y estriar las pilastras y labrar el alquitrabe e friso y cornisa con la orden y moldes que para ello se les diere y zerchas y saltarreglas guardando la traza y diseño que su mag[esta]d tiene mandado se ejecute firmado por Juan Gomez de Mora maestro mayor de las obras de su mag[esta]d y angulos y nichos”. La fábrica debe ejecutarse “a contento del Padre Prior y del señor secretario Tomas de Angulo o por las personas que sus mercedes mandaren”.

Una vez redactadas las Condiciones, Tomás de Angulo ordena que se desplacen al Escorial los hermanos Semería y el equipo formado por Martín de Sarasti y Francisco de Mendizábal para estudiarlas, junto con los modelos, y ofrecer sus posturas⁹³². Como documentó Martín González, el 13 de enero de 1620, se procedió al remate de las obras de acuerdo con las posturas que presentarán los distintos maestros⁹³³. En el pórtico de El Escorial

⁹³⁰ *Ibidem*, 9ª condición.

⁹³¹ AGS, CySR, leg. 302:3, ff. 418-424. Concretamente ff. 423-424: “Condiciones con que se [h]a de [h]azer la obra del panteon que su mag[esta]d manda [h]azer en este conbento de san lorenzo el real del escorial”.

⁹³² AGS, CySR, leg. 302:3, f. 421: “por mandado del señor secretario tomas de angulo sean ocupado Mendizabal y Sarasti cada uno 17 dias por dos veces en las obras del panteon [...] se nos de alguna ayuda de costa”. El 12 de enero de 1619, el mismo día que los Semería, perciben 300 reales por “dos caminos que hicieron desde la dicha villa [Madrid] a esta fábrica por orden del sec[retari]o tomas de angulo a ber las trazas y modelos del d[ic]ho panteon y hazer pre[sci]os de la obra de los entierros del en que se ocuparon quinze dias concertados los precios”, *vid.* AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. Datta de cosas extraordinarias, entierros del panteon (12/1/1620). Por su parte, Semería declara haber realizado varios viajes para “concertar la obra”, siendo la última ocasión desde el “día de Santiesteban [26/12/1619] hasta los 17 de enero de 1620”, sumando en total 71 días de camino, *vid.* AGS, CySR, leg. 302:3, f. 437, (Madrid, 17/1/1620). Pocos días antes, el 12 de enero de 1620, Juan Bautista y su hermano Xacome percibían 400 reales “por tres caminos q[ue] hizieron desde la çiudad de Toledo a esta fabrica por orden del secret[ari]o tomas de angulo a hazer condizion de la obra delos entierros reales de los d[ic]hos panteon en q[ue] se ocup[ar]on mas de 20 dyas concertados en el d[ic]ho pr[e]s[cio]o”, *vid.* AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. s.f. Datta de cosas extraordinarias, entierros del panteon (12/1/1620).

⁹³³ Esta información aparece a continuación de las condiciones dadas el 10 de enero de 1619, formando parte del mismo pliego, AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317, *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 201 e *Ídem* (1981), *op. cit.*, pp. 270-271.

se dan cita los agentes principales de las obras: el prior Fray Juan de Peralta, el secretario Tomás de Angulo, el doctor Juan de Quiñones Benabente, alcade mayor del Escorial y “juez de la fábrica de S. Laurencio”, Pedro de Quesada, veedor y contador de la dicha fábrica, Juan Gómez de Mora, “maestro de obras y trazador mayor de su Mag[esta]d” y Pedro de Lizargárate “aparejador mayor de las obras de su Mag[esta]d”. Entre las autoridades, también se hallaba el conde de Salazar, como se indica en el párrafo siguiente, en relación con la intervención de Crescenzi. Presentes además se encontraban algunos maestros de obras “que para este efecto fueron llamados”: Miguel del Valle, Diego de Viana, Francisco de de Mendiçaval y Juan Bautista Semeria⁹³⁴. Todo ello ante el escribano de la Villa del Escorial, Francisco Gil⁹³⁵.

Miguel del Valle fue el primero en presentar su postura, sentando además el punto de partida de los precios finales en los que se rematará la obra. Su candidatura tenía un problema fundamental, que además incumplía la décima condición: “es condición que el maestro o maestros que desta obra se encargaren han de ser obligados asistir personalm[en]te a la ex[ecuci]on desta obra y que no la puedan traspasar ni dar a otra terçera persona”⁹³⁶. Al encontrarse trabajando en otras obras al servicio del Rey en Madrid, Miguel del Valle tendría que delegar la obra en otra persona “yten que no pudiendo yo asistir personal[men]e a la d[ic]ha obra por estar encargado de las del alcaçar de m[adri]d pondré persona que asista en mi n[ombr]e a ella que sea de satisfacion y contento del r[evern]do p[adr]e prior del d[ic]ho monasterio de s. Lorenzo el real”⁹³⁷. Efectivamente, en estos mismos años, Miguel del Valle se encargaba de la construcción del cuarto de la Reina en el Alcázar, obras dirigidas precisamente por Juan Gómez de Mora⁹³⁸.

También Crescenzi se encuentra esa mañana en el pórtico de San Lorenzo. Ejercerá como representante de los maestros de obras Juan Bautista y Jacome Semeria, Antonio de

⁹³⁴ AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317. Con respecto a los artistas que presentan las posturas para el panteón, Miguel del Valle no era en absoluto un maestro ajeno a la trayectoria de las Obras Reales. Además de trabajar con Gómez de Mora, también había coincidido con Lizargárate y los hermanos Semería durante su trabajo en la capilla del Sagrario de la catedral de Toledo (*vid.* MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, p. 200). Por otra parte, Jacome Semería había coincidido con Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez en las obras del Alcázar, al menos desde 1615 (*vid.* AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1978, p. 145).

⁹³⁵ En el Archivo Regional de Madrid se localizan algunos protocolos de este escribano, pero en ninguno hemos podido encontrar referencia alguna a las obras del panteón o del monasterio escorialense, ni tampoco al original de este concierto.

⁹³⁶ AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317.

⁹³⁷ *Ibidem.* Los maestros nombrados por Miguel del Valle, según consta por la anotación del escribano del día 14 de enero, fueron Joanes de Duain, Martín de Azpiliaga y Diego de Viana.

⁹³⁸ *Vid. Infra.*

Arta, Francisco de Mendizabal y Martín de Sarasti⁹³⁹. Crescenzi defenderá la candidatura de este numeroso equipo, admitiendo los mismos precios de Miguel del Valle con una interesante rebaja de 300 ducados, al declarar que los dichos maestros se harán cargo del coste de la iluminación necesaria para el trabajo. Además, insiste en la efectiva presencia de los maestros en las obras, o al menos tres de los susodichos, amenazando la postura de Miguel del Valle. Al día siguiente, el 14 de enero, los hermanos Semería, Antonio de Arta, Francisco de Mendizabal y Martín de Sarasti, ratifican lo dicho por Crescenzi, firmando la postura en la celda alta del prior del monasterio⁹⁴⁰.

Miguel del Valle intenta hacerse con la obra, nombrando como asistentes a Joanes de Duain, Martín de Azpiliaga y Diego de Viana y rebajando en varios reales los precios originales. A continuación, los Semería y consortes, “dijeron que hacen la misma baja que miguel del valle con la condicion de asistencia personalm[en]te todos cinco y por lo menos los tres y meten por sus compañeros a[h]ora de nuevo a Diego de Viana y a Juanes del Duain y Chapitel y lo firmaron”⁹⁴¹. Los maestros primeramente incluidos por Valle en su postura, son inmediatamente asimilados por el equipo de Semería que claramente se perfila como el vencedor de la puja⁹⁴².

Aunque Martín González consideró rutinaria la intervención de Crescenzi, ejerciendo como representante de los miembros del equipo de Semería que no estaban presentes el 13 de enero, creemos que su actuación reviste una mayor trascendencia. En primer lugar, confirma el interés de Crescenzi por todos los aspectos de la construcción, incluida la obra de cantería, siendo una parte sustancial la selección de los trabajadores a los que tendrá que coordinar y supervisar⁹⁴³. Frente a la propuesta de Miguel del Valle, Crescenzi muestra su apoyo decidido

⁹³⁹ “En el d[ic]ho día [13/1/1619] ante su señoría del s[eñ]or conde de salaçar y ante el d[ic]ho r[everendisi]mo p[adr]e prior y el s[eñ]or secretario tomas de Angulo parescio jua[n] bautista Crescencio y dixo que en n[om]be de Jacome semeria y Bautista semeria su herm[ano] y de ant[oni]o de arta y de fran[cis]co de mendiçaval y martin de sarasti maestros de obras y para ellos mismos de quien tiene tomada palabra que lo cumplirán toma la obra susod[ic]ha por los mismos precios que la tiene miguel del valle y quita los trecientos ducados de las luces y las pondrán a su costa los dos maestros y con condición que los dos maestros [h]an de asistir por sus personas todos y por lo menos los tres dellos en la d[ic]ha obra todo el tiempo que durare y con las demás condiciones que la puso el d[ic]ho miguel de valle y el d[ic]ho jua[n] Bautista se obligo que los dos maestros por quien hablo lo cumplirán y lo firmo Juan Bautista Crescencio”, en AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317.

⁹⁴⁰ “En catorce del d[ic]ho año los d[ic]hos maestros por quien hablo jua[n] bautista Crescencio se obligaron de lo cumplir y lo firmaron Jua[n] Bautista Semeria Jacome de semeria por mi y por mendiçabal que no sabe firmar martin de sarasti ant[oni]o de arta. los d[ic]hos s[eñ]ores admitieron la d[ic]ha mejora y apercibieron remate en la celda alta de su p[er]t[en]encia del d[ic]ho prior para luego y lo firmaron fray jua[n] de peralta tomas de angulo el d[ic]ho jua[n] de quiñones ante mi f[rancis]co gil”, en AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317.

⁹⁴¹ AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317. Diego de Viana firma en su nombre y en el de Juanes [del Duain], que está ausente.

⁹⁴² “Los d[ic]hos señores admitieron la ultima baja de los Semerias y consortes y por no aver quien hiciese otra aunque se aprecio a los d[ic]hos maestros hubieron por rematada la d[ic]ha obra en los d[ic]hos semerias y consortes y lo firmaron fr. jua[n] de peralta tomas de anfulo el d[ic]ho jua[n] de quiñones ante mi f[rancis]co gil”, AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317.

⁹⁴³ Aunque se estableció una división muy clara entre la obra del bronce y la de cantería, cada una supervisada por Crescenzi y Lizargárate respectivamente, la necesidad de coordinar conjuntamente el proceso constructivo requería la implicación global de Crescenzi todos sus aspectos.

al equipo de maestros que posiblemente contaba con el beneplácito del secretario Tomás de Angulo, los Semería y “consortes”: Martín de Sarasti, Antonio de Arta y Francisco de Mendizábal⁹⁴⁴. Desde el verano de 1619, Angulo había dispuesto que Juan Bautista Semería se trasladase al monasterio escurialense para estudiar los modelos y trazas del panteón⁹⁴⁵.

Si la postura de Miguel del Valle respondía al intento de Gómez de Mora por tener algún control sobre la fábrica, los celos del secretario Angulo y la astucia de Crescenzi al defender la mejor postura del equipo Semería-Sarasti-Arta-Mendizábal (bien sustentada en una importante rebaja económica), consiguió apartar definitivamente al Maestro Mayor de la fábrica. Por otra parte, la predilección de Angulo por los hermanos Semería puede deberse a su reciente trabajo en la capilla del Sagrario, actual capilla del Santísimo, de la catedral de Toledo⁹⁴⁶. A partir de 1615, Juan Bautista Semería y Bartolomé Abril (o Aprile), habían realizado el revestimiento a base de jaspes y mármoles de colores de la capilla, conforme a las trazas del arquitecto y maestro mayor de la catedral, Juan Bautista Monegro, que también fue requerido por Angulo para revisar los proyectos para el panteón. La experiencia demostrada en este tipo de revestimientos del equipo de Semería, era un aliciente para su contratación definitiva en la fábrica del panteón escurialense⁹⁴⁷.

⁹⁴⁴ El remate para la ejecución de la obra de cantería de la cúpula del panteón, cuyas condiciones también se copiaron en este pliego, quedaron adjudicadas al mismo equipo: Diego de Viana, Martín de Sarasti, Juanes de Chapitel, Juan Bautista Semería y Jacome de Semería para ellos y los demás maestros y compañeros ausentes (Francisco de Mendizábal, Martín de Azpillaga, Antonio de Arta y Bartolomé Abril). Crescenzi actuó como testigo junto con Pedro de Arriaga, en presencia de Fray Geronimo de albendea, Pedro de Quesada el doctor Juan de Quiñones, Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargárate, en AGS, CySR, leg. 333:1, f. 317 (18/4/1620).

⁹⁴⁵ AGS, CySR, leg. 302:3, f. 437 (17/1/1620). Petición de ayuda de costa de Juan Bautista Semería, que indica como a finales del mes de agosto de 1619 por orden de Angulo, fue desde Toledo a Madrid y luego al Escorial, estando un mes en camino.

⁹⁴⁶ MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, p. 200. La capilla del Sagrario, inaugurada solemnemente el 20 de octubre de 1616, fue reconvertida en sepulcro del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas. Con su planta octogonal, dividida también en ocho gajos, pudo haber sentido la influencia de la estructura del primitivo panteón escurialense.

⁹⁴⁷ Los Semería se especializarán en la ejecución de este tipo de revestimientos, a base de placas de mármol, muy demandados en la arquitectura española a partir del siglo XVII. Las primeras noticias de la actividad de Juan Bautista Semería, marmolero genovés, lo relacionan con la introducción de mármoles italianos en España, asociado con el maestro Bartolomé Aprile. Llaguno y Ceán ofrecieron algunos datos sobre la actividad de esta compañía, una de cuyas primeras intervenciones fue la realización de la fuente y la balaustrada del claustro del piso superior del Colegio del Patriarca, en Valencia, encargo del Patriarca de Antioquía D. Juan, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 69 y p. 382, y nuevos datos en MARÍAS, Fernando, “La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)”, en AA.VV., *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Sylvano, 2002, pp. 55-68 (p. 65). En compañía de Miguel Sanchez, se encargaron de la ejecución de los adornos de jaspes de la capilla mayor de Guadalupe, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 120. Una vez paralizadas las obras del panteón, los hermanos Semería trabajarán en el revestimiento de la capilla del Sagrario de la catedral de Cuenca, concluida en 1649.

Capítulo III.

Crescenzi superintendente del panteón. La obra del bronce

Sin duda uno de los mayores logros de Crescenzi, fundamental para asegurar su estancia en la corte madrileña y su continuidad al servicio del Monarca, fue conseguir la Superintendencia de la obra del panteón, especificándose en ocasiones “de la obra del Bronce”, una ocupación que le permitía cobrar un “salario por su entretenimiento” de cien ducados, acrecentados a ciento cuarenta en 1624⁹⁴⁸. Este abultado salario, quedaba justificado por sus ocupaciones como superintendente pero en realidad constituía una especie de pensión durante su estancia en la corte al servicio del monarca.

Crescenzi, como todos los trabajadores del panteón, sufrirá constantes retrasos en los pagos, teniendo que solicitar al rey los atrasos adeudados. Cuando la actividad en la fábrica empezó a resentirse, especialmente a partir de 1626, Crescenzi vería peligrar su estabilidad en la corte, viendo expirar el plazo para la construcción del panteón fijado en ese mismo año⁹⁴⁹. Sin embargo, ante sus súplicas, el monarca no dudó en concederle los 140 ducados mensuales durante todo el tiempo que permaneció en España, consignándolo en las rentas de

⁹⁴⁸ AGS, TMC, Leg. 1564, documento transcrito en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1981), pp. 275-276, n. 33.

⁹⁴⁹ AGP, Personal, 16813/30 (antiguo 261/30): “(24/10/1626) Por Juan Bapt[ista] Crescençio se me ha referido que ha nueve años que esta ocupado en la obra del panteón que se hace en este sitio, y se le señalaron para ello 140 ducados al mes hasta 1º de noviembre deste año, creyendo que para entonces estaría acabada la obra, y que porque no esta acabada, por falta de dinero, pide se le continúe dicho sueldo y yo he tenido por bien de prorrogarlo por otro año mas daranse para ello los despachos necesarios por la Junta de Obras y Bosques, en S[an] Lor[ernzo] a 24 de ott[ubre] de 1626 [firmado] el rey, a Ezcaray”.

Aranjuez⁹⁵⁰. Tras conseguir la Superintendencia de las Obras Reales, en octubre de 1630, el salario quedó nuevamente justificado por esta ocupación⁹⁵¹.

Aunque ejercía la superintendencia general de la fábrica, Crescenzi coordinó en exclusiva la ejecución de los bronce del panteón, empresa a la que imprimió un sello marcadamente italiano. Consiguió que el monarca autorizara su viaje a Italia para contratar operarios italianos cualificados para trabajar en la fábrica, se importaron algunos materiales imprescindibles y además se emplearon técnicas de fundición italiana (bronce fundido y dorado), para lo que hubo de construir hornos específicos en la fábrica escurialense⁹⁵². Esta invasión de supervisores, operarios, materiales y técnicas foráneas, suscitó muy pronto los recelos de los trabajadores nacionales. Contamos con el valioso testimonio del maestro entallador Joan de Benavides⁹⁵³, que suplicó al secretario Tomás de Angulo “la superintendencia de la obra de jaspe y metal del Panteon”, mediante un memorial fechado el

⁹⁵⁰ AGP, Personal, 16813/30 (antiguo 261/30): “(10/3/1628): Sobre un decreto de V[uestra] M[agestad] en m[an]da que a Juan Bapt[ista] Crescencio marques de la Torre, se le continúe hasta fin de septiembre deste año el sueldo de 140 ducados al mes que ha gozado por la superintendencia de la obra del panteon y a hecha cedula para que V[uestra] M[agestad] siendo servido la firme [al margen, el monarca ratifica el contenido] el rey, esta bien y va firmada” “El rey lo remitió en 23 de hebr[er]o deste año, donde pide que se le continúe el sueldo hasta fin de sept[iembr]e deste presente año de 1628. Y aunque conforme a las ordenes y cédulas de V[uestra] M[agestad] despachadas para este sueldo que es de 140 ducados cada mes solo hubo de gozar del hasta fin de oct[ubre] del año pasado de 627 y no hasta dicho día de 23 de hebrero, entiende la junta que la r[ea]l yntencion de V[uestra] M[agestad] es que se le continúe desde entonces, y en esta conformidad ba hecha cedula [...] en m[adri]d a 10 de marzo de 1628”.

⁹⁵¹ AGP, Personal, 16813/30 (antiguo 261/30): “(7/7/1631): Que al marques Jua Bap[tist]ta Crescenzi se le pague en los efectos de la obra del panteon lo que monta su salario de 140 ducados al mes del tiempo que le dexo de gozar hasta q[ue] se le sitio en Aranjuez. Publicosse en 18 de julio de 1631 y acordosse que se le despachen al s[eñ]or marques los recaudos necesarios como su mag[esta]d lo m[an]da”. A continuación, la orden real: “Haviendome representado en maques de la torre, Juan Bap[tista] Crescenzi que el rey mi s[eñ]or questa en el cielo le habia hecho m[erced] de cien ducados al mes librados en la obra del panteon del mon[asteri]o del s[an] lor[enz]o el real y que yo por una cedula mia del año de 1624 se los avia acrecentado a ciento i quarenta de los quales havia gozado hasta fin del set[iembr]e de 1628 y después por otra cedula mia de 14 de ott[ubre] del año pasado de 1630 se los habia mandado situar en los rentas de aranjuez y me supp[li]co le mandase pagar lo que montase el gueno que avia avido desde fin de set[iembr]e del dho año de 1628 asta 14 de oct[u]b[re] de 1630 que avia dexado de cobrarlos de los efectos del panteon. He yo lo he rresuelto asi vos dareis q[uen]ta desto en la junta de obras y bosques para q[ue] se den por ella los despachos necesarios para el cumpl[imien]to d[ic]ho en lo primero que procediere, en m[adri]d a 7 julio 1631, a D. F[rancisc]o de Prado”.

⁹⁵² Acerca de las técnicas de la escultura italiana en bronce *vid.* MONTAGU, Jennifer, *Gold, silver and bronze: metal sculpture o the roman baroque*, New Haven, Yale University Press, 1995 e Ídem, *Roman baroque sculpture: the industry of art*, New Haven, Yale University Press, 1989.

⁹⁵³ Joan Beltrán de Benavides había sido nombrado marcador mayor en 1598, tras la muerte de su padre Felipe de Benavides, y en concurrencia con el maestro platero Juan de Arfe, con quien Benavides mantuvo amistad a pesar de la rivalidad profesional. El oficio de marcador mayor era uno de los oficios “de capa y espada” más importantes que podía otorgar el Rey, ya que suponía el cuidado y control de los pesos y las medidas en los distintos territorios. Tras la muerte de Benavides, el oficio de marcador pasó a Lesmes Fernández del Moral, en 1622, *vid.* LLAGUNO, E y CEÁN, Juan Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 104: “Por muerte de Felipe Benavides, tapicero mayor del rey, a cuyo cargo estaba la superintendencia de los materiales para las referidas estatuas de los sepulcros, y el cuidado de que se trabajase en ellas con aplicación, vacó el oficio de marcador mayor de Castilla”.

13 de marzo de 1619⁹⁵⁴. Benavides comienza refiriendo los cargos de su padre, Felipe de Benavides, por quien corrió la “superintendencia de las obras que se hicieron en las cassas de Jacome Treço para el monest[er]io de s[an] lor[enz]o el real [...] a saber el retablo y custodia y armas reales que estan en los collaterales del” presbiterio de la Basílica escurialense. Por ello, y dado que “ahora ha venido a su noticia que vuestra Magestad quiere mandar hacer obra de metal y jaspe para el ornato del panteón [...] del mismo género y cualidad que la primera”, decide prevenir al secretario contra algunos de los principales problemas que se hallaron en el trabajo de los sepulcros. Primeramente indica Benavides la inconveniencia de que estas obras se realicen fuera de España por cuestiones técnicas, ya que los italianos utilizan mayor cantidad de metal en el fundido de modo que el proceso de dorado es más complejo. También existen razones prácticas, ya que como bien explica “las piezas de metal, antes que se reparen y labren, se han de acomodar con sus tornillos y listones a la medida de las piedras”. Estos fueron dos importantes problemas que ocurrieron con los bronce ejecutados en el taller de los Leoni, que tuvo que subsanarse en España. Además, defiende la valía de los artistas españoles frente a los italianos: “[...] la obra de metal que se a de haçer no tiene la labor de tanta dificultad y Arte que neccsiste a buscar maestros extranjeros porque hay en España muchos que la podrán acabar con perfección y a menos costa que en Italia”. Por último el propio Benavides se ofrece a demostrar sus cualidades y pericia “poniendole delante el modelo”. La sucesión de los acontecimientos permite suponer que Angulo hizo oídos sordos a las súplicas de Benavides.

A pesar de la acalorada defensa de Benavides, después de la muerte en Madrid de Pompeo Leoni, en 1608, la utilización del bronce fundido como material para la escultura o elementos decorativos, sufrirá un progresivo abandono en favor del trabajo en madera y

⁹⁵⁴ El memorial se localiza en AGS, CySR, leg. 302:3, f. 364rº y vº: “Joan Beltran de benavides marcador y entaiador m[ay]or destos reynos por v[uestr]a mag[esta]d diçe que ph[elip]e de benavides su padre y el despues de su muerte por mandado de su mag[esta]d que aya gloria assistieron quasi veinte años en la superintendencia de las obras que se hicieron en las cassas de Jacome Treço para el monest[er]io de s[an] lor[enz]o el real con viene a saber el retablo y custodia y armas reales que estan en los collaterales del. Las figuras de bronce para los entierros q se pusieron de la una p[ar]te las del emperador n[uest]ro s[eñ]or y de la otra las de su mag[esta]d questa en el çielo y anssimesmo los escudos y cogollos que se avian de poner dentro de los nichos de los dichos entierros a todo lo qual asistieron con mucho cuidado/hasta que se acabo y ahora ha venido a su noticia q v[uestr]a mag[esta]d quiere mandar hacer otra obra de mettal y jaspe para el ornatto del pantheon donde sean de poner los cuerpos reales y porque es del mesmo genero y qualidad que la primera es fuerça que tenga entera noticia y platica de todas las cosas que pued[e]n ocurrir para q[ue] la dicha obra se haga como conviene al servicio de v[uestr]a mag[est]d y porque ansi mesmo conviene q esta obra no se haga fuera de españa anssi porque en Italia ordinariam[en]te se funde mas mettal q se dora con mucha dificultad y grande costa y porque las pieças de metal antes que se reparen y labren se [h]an de acomodar con sus tornillos y listones a la medida de las piedras lo qual no se puede hacer despues dereparadas y labradas que el uno y otro inconveniente se ofres cio en la obra q su mag[esta]d començo a hacer en Italia y por esta razon la acabo en Madrid y que la obra de metal que se a de haçer no tiene la labor de tanta dificultad y Arte que neccsiste a buscar maestros extranjeros Porque ay en españa muchos que la podran acabar con perfeccion y a menos costa que en Italia de que se ofreçe a dar racon con demonstracion puniendole delante el modelo por lo qual sup[er]lic[ita] a v[uestr]a mag[esta]d que si se mandare tomar resolu[cio]on de que esta obra se haga en españa le m[and]e v[uestr]a mag[esta]d hacer m[erced]d de la superintendencia della q[ue] se ofrece asistirla con mucho cuidado y en la forma q[ue] v[uestr]a mag[esta]d ordenare”.

piedra⁹⁵⁵. Una circunstancia sorprendente si pensamos que por el taller madrileño del célebre escultor milanés, pasaron importantes y experimentados artistas como Jacome Trezzo (+1589), Juan de Arfe (+1603) y su yerno Lesmes del Moral, además del propio Joan de Benavides o Juan Pablo Cambiago, que sin embargo no pudieron crear una escuela capaz de transmitir su arte a nuevas generaciones, faltando además el apoyo principal de los mecenas⁹⁵⁶. La escultura en bronce, debido a los altos costes que alcanzaba, tanto por la nobleza de los materiales empleados como por la necesidad de una laboriosa y compleja mano de obra, solía ser patrimonio casi exclusivo de los comitentes más adinerados: nobleza, clero y monarquía. Su empleo como elemento decorativo en retablos o piezas de carácter funerario era un claro síntoma de riqueza y prestigio económico y social. Felipe III, asesorado por el propio Crescenzi, quiso recuperar el trabajo en bronce como elemento distintivo de su nuevo proyecto para el panteón, emparentando así estrechamente con los esfuerzos realizados por su padre para conseguir los mejores resultados con los broncees del retablo y los grupos escultóricos del presbiterio⁹⁵⁷. La búsqueda y contratación de operarios italianos, reforzaba el sentido de continuidad con el proyecto del Felipe II, pero mejoraba su operatividad al trasladar a la propia fábrica escurialense la ejecución de los broncees, evitando así los graves problemas que acarreó en primer lugar el transporte de las esculturas desde los talleres milaneses y madrileños, ahorrando tiempo y dinero en reparaciones y nuevos dorados.

Desde los primeros meses de 1619, coincidiendo con los trabajos de ahondamiento del panteón y la traída de piedra y jaspes, Crescenzi ultima la disposición de la decoración en bronce. En relación con este importante aspecto de la fábrica, pensamos que pudo ejecutarse el modelo de capitel de orden dórico atribuido al Maestro Mayor Juan Gómez de Mora⁹⁵⁸. Este capitel ha sido considerado como la materialización de otra de las posibles soluciones para la ordenación y ornato del interior del panteón, realizado en un momento todavía de cierta indecisión con respecto al aspecto final de la obra. Como ocurrió con el modelo de columnas, este capitel dórico tampoco sería aprobado finalmente por el monarca quien prefirió la riqueza de los capiteles de orden corintio para la obra final⁹⁵⁹.

⁹⁵⁵ Sobre la actividad de Pompeo Leoni en España, *vid.* ESTELLA, Margarita, “Algo más sobre Pompeyo Leoni”, en *Archivo Español de Arte*, LXVI, 262, 1993, pp. 133-150; URREA, Jesús, *Los Leoni (1501-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, cat. exp., (Madrid, Museo del Prado), Madrid, Museo del Prado, 2004 y CUPPERI, Walter, voz “Leoni, Pompeo”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-leoni_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-leoni_(Dizionario_Biografico)/) (19/9/2015).

⁹⁵⁶ Como bibliografía general sobre la escultura española en bronce de la última mitad del siglo XVI y principios del XVII, *vid.* PIJOAN, José, *La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII*, en *Summa Artis*, vol. XXVI, Madrid, 1999; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España, 1600-1700*, Madrid, Cátedra, 1991 y también BUSTAMANTE, Agustín (2003), *op. cit.*, pp. 564-565.

⁹⁵⁷ Sobre la obra de los Leoni en el Escorial, remitimos a BUSTAMANTE, Agustín, “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (I-V)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5 (1993), 6 (1994), 7-8 (1995-1996), 9-10 (1997-1998) y 11 (1999), pp. 41-58, 159-178, 69-86, 153-168 y 129-144.

⁹⁵⁸ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 156.

⁹⁵⁹ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 172.

Por un documento localizado en el Archivo de Simancas (quizá aquel que también consultó Ceán Bermúdez) sabemos que Juan Gómez de Mora se encargó de aprobar los precios que el maestro platero Diego de Villalta exige para ejecutar “el capitel de bronce de la orden dórica q[ue] su m[ajesta]d a man[da]do hazer para el pantheon de san lor[enz]o”⁹⁶⁰. El 23 de febrero de 1619, Villalta recibe dicha cantidad “que ha de haber para en q[uen]ta y parte de pago de un capitel de bronce de orden dorica”⁹⁶¹. Finalmente, el 20 de abril de 1619, Diego de Çavarça “platero de plata de sus Altezas” de nuevo por orden de Juan Gómez de Mora, tasa dicho capitel “que se ha hecho para el modelo que sirve para el Panteón de san lorenzo”⁹⁶². Se trata del platero Diego de Zabalza, una de las máximas autoridades en la materia existentes en la corte, quien tasará el capitel en 350 ducados, una cantidad poco mayor que aquella exigida para costear los materiales y entregada como primer pago⁹⁶³.

Este parece un único modelo de capitel de orden dórico, ejecutado un año después de los modelos para el panteón (concluidos desde el 17 de octubre de 1618). Fue una obra costeada por el monarca y encargada con la autorización del propio Rey y de su Junta de Obras y Bosques, por tanto formaría parte del normal desarrollo de las obras, aunque su gasto se calificara como “extraordinario”, al igual que los modelos para el panteón. Posiblemente el encargo de este capitel pueda responder a los tanteos y propuestas sobre la ejecución de la obra en bronce que Crescenzi ultimaría en Madrid con los oficiales del monarca. Pocos días después de concluido el capitel, el 8 de marzo de 1619, Crescenzi envía a la Junta de Obras y Bosques un memorial con la “cantidad de bronce que será menester para la obra del

⁹⁶⁰ AGS, CySR, leg. 302:3, f. 368: “Relacion del recado que pide el platero para [h]açer el capitel de bronce de la orden dorica para el entierro del panteon de san lor[enz]o el real del tamaño y forma que [h]aya de servir en la d[ic]ha obra como su mag[esta]d lo tiene mandado:

Son menester cinco quintales de bronce que a razon de a setenta y cinco r[eale]s la arroba monta 1.500 r[eale]s ---- 15000 r[eale]s

Setecientos y cin[ue]nta r[eale]s para carbon yeso y demas recaudos necesarios p[ara]a las fundiciones y herramientas ----- 750 r[eale]s

Para oficiales y peones que [h]an de ayudar a las fundiciones 1.480 r[eale]s. Total : 3.730 r[eale]s

Monta todo 3.730 r[eale]s [h]anse de comprar estos recados luego para poner mano en la obra.

Juan Gómez de Mora” [firmado]”. Por este documento, Ceán supone que la traza de dicho capitel había sido invención de Gómez de Mora.

⁹⁶¹ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f, 81/16: “Pague a Antonio de Villalta platero y baciador de bronce v[e]z[in]o de Madrid 3.730 r[eale]s que montan 126.820 m[ara]v[ed]s que ha de haber para en q[uen]ta y parte de pago de un capitel de bronce de orden dorica que por mandado de su Magestad haze para la obra de los entierros reales del panteon del d[ic]ho Mo[nasteri]o conforme a la orden q[ue] le esta dada. Y tomo su carta de pago [...] 23 de febr[er]o de 1619. Fr. Bautista de Santiago, y P[edr]o de Quesada.

⁹⁶² AGS, CySR, leg. 302:3, f. 367: “El modelo de bronce del capitel q se llevo [...] Digo yo Diego de Cavarca platero de plata de sus halteças quel señor Ju.a Gomez de Mora traçador y maestro mayor de las hobras de su magestad me [h]a mandado que bea y tase un capitel de metal que se [h]a hecho para el modelo que sirve para el panteon de san lorenzo el real el qual he bisto y tanteado trabajo atornillado limado y reparado y vaciado y modelos que para hacer esto se [h]an [h]echo de todo trabajo y costa en el ser que ahora est[a] me pareçe a todo mi saber y hentender que bale trecientos y cinquenta ducados y por ser este mi parecer lo firme de mi nombre en madrid a 20 de abril de 1619”.

⁹⁶³ Sobre Zabalza, remitimos a BARUQUE MANSO, Ana y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón”, en *Príncipe de Viana*, nº 140-141, 1975, donde recogen la noticia del capitel dórico (p. 618).

Pantheon”, dando además instrucciones precisas sobre los metales necesarios para el fundido⁹⁶⁴.

La fundición de este capitel constituye una nueva prueba de la importancia y el protagonismo que la labor del bronce tuvo en la fábrica. Gómez de Mora pudo sugerir la ejecución de dicho capitel dórico para mostrar al rey el acabado final de la obra que pretendía ejecutar. Podría tratarse de un modelo parcial, realizado bajo la dirección y posible traza de Juan Gómez de Mora que propusiera el dórico frente al corintio planteado por Crescenzi, un orden que Gómez de Mora prefería y cuyo empleo permitía enlazar estilísticamente el panteón con la tradición arquitectónica Herreriana. En este sentido, podría tratarse de una última maniobra, quizá bajo la sugerencia de Gómez de Mora, para intentar que la obra del bronce fuera adjudicada a maestros españoles, evitando los temidos inconvenientes de la llegada de artistas extranjeros. De nada servirían ni las quejas de Benavides ni la ejecución del capitel de Villalta.

1. El viaje a Italia en busca de bronceistas (9 de mayo - 11 de diciembre 1619)

El 9 de mayo de 1619, Crescenzi salió de Madrid con destino al puerto de Barcelona, después de recibir varias cartas del rey Felipe III dirigidas a los principales embajadores en Italia, para recabar los máximos apoyos que le ayudaran a conseguir sus objetivos. Por los registros del Archivo General de Palacio conocemos los destinatarios de dichas misivas, aunque no se ha conservado la copia detallada de todas las cartas.

En primer lugar, Felipe III se dirige al cardenal Pietro Paolo Crescenzi, hermano mayor de Giovanni Battista⁹⁶⁵. También en Roma se requería la ayuda del embajador de España ante la Santa Sede, el cardenal D. Gaspar de Borja, mientras que en Florencia se indicaba al Gran Duque de Toscana “para que disponga que los oficiales que en sus tierras

⁹⁶⁴ AGS, CySR, Leg. 302:3, f. 365: “La cantidad de bronce que es menester para la obra del pantheon del monasterio de s[an] lorenzo el real es la siguiente: treçientos quintales de laton de ciçalla en chapa que es mas perfecto y mas purgado q el laton que viene de lamina - este laton viene de Alemania – treçientos quintales de cobre de tableros que es mas perfecto y mas purgado del cobre de la havana el qual cobre y laton mezclado hazen perfecto bronze p[ar]a baciarse qualquier cossa y recibe el oro en toda perfeçion – y qualq[ui]e[r] otro metal como estaño y cossa semejante no solo no es a proposito per echar a perder toda la obra sin que se pueda dorar ni perfeçionar advirtiend[o] q[ue] en la mezcla del bronze [h]a de ser algo mas el laton que el cobre y esto en diferentes ocasiones. Esto es lo que dize Juan Bap[tis]ta Creçençio – en M[adri]d a 8 de m[ar]ço de 1619”.

⁹⁶⁵ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, pp. 370-371 copiaban la carta localizada en AGS, CySR, Leg. 335, f. 62: “Mi muy caro y muy amado amigo, porque e tenido gusto que en la obra del panteón que por mi mandado se haze en el monasterio de san Lorenzo el real me sirva don Joan Bautista Creçençio v[uest]ro [h]ermano y para poderlo hazer con mayor satisfacion a querido yr a esas partes por algunos oficiales que sean peritos en lo que a de ser a su cargo en esta obra. Os ruego y encargo muy afectuosamente que para esto y para que pueda bolver con la brevedad que se le a encargado le ayudeis de una parte en todo lo que para ello os pidiere, que demas de que yo tendre cuidado de hazerle m[er]ced de vos agradable complacencia; de mad[ri]d a p[ri]mer[o] de abril de 1619, El Rey. Tomas de Angulo”. Esta copia forma parte del expediente abierto por la Junta de Obras y Bosques para estudiar la entrada de Crescezi en dicho organismo, en calidad de superintendente de las Obras Reales (1630).

señalare Don Juan Bautista Crescencio para la obra del panteon de san lorenzo, vengan en su compañía asegurándoles serán satisfechos de su trabajo”. Además escribía al embajador de Génova, al duque de Feria, gobernador de Milán, y al duque de Osuna, virrey de Nápoles. Por último, Felipe III ordenaba al virrey de Cataluña, el duque de Alcalá “para que en la primera ocasión embie a Italia a Juan Bapt[ist]a Crescenzi”⁹⁶⁶.

¿Cómo se desarrolló dicho viaje? Podemos conocer algunos de los pormenores de la mano del propio Crescenzi, gracias a una memoria redactada en 1620 para justificar el cobro de la cantidad que todavía se le adeudaba por los gastos derivados del viaje (que tantas dificultades tuvo para cobrar)⁹⁶⁷. Crescenzi declara haber salido de Madrid el 9 de mayo de 1619, regresando al Escorial con los oficiales el 11 de diciembre de dicho año, siete meses en total. Explica cómo habría reclutado operarios en las ciudades de Génova, Milán, Parma, Mantua, Florencia y Roma, describiendo además el itinerario de su viaje⁹⁶⁸.

Antes de embarcar rumbo a Génova, recientes investigaciones sitúan a Crescenzi en Barcelona en calidad de “ingeniero del Rey”. Boch i Ballbona documentó la significativa presencia de Crescenzi en la ciudad de Barcelona para gestionar la saca de los jaspes de las canteras de Tortosa para la fábrica del panteón, en junio de 1619⁹⁶⁹. La visita revistió cierta importancia y se ha sugerido la influencia de tan ilustre visitante en la obra del trascoro de la

⁹⁶⁶ Existe un breve registro de las misivas que conoció Llaguno, en AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 1829, año de 1619, citado por BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 176 y n. 53.

⁹⁶⁷ AGS, CySR, leg. 302:3, ff. 446-451, especialmente f. 448: Memoria del dinero que ha recebido Juan bautista Crescentio para la Jornada de Italia i de lo que ha gastado en ella i del tiempo i lugares a donde fue a buscar oficiales para trabajar en el bronce del panteon de san lorenzo el real por una libranza que le dio el S[eño]r Secretario de Vincenzo [Squarziafigo] en Genova de mil escudos de aquella moneda corriente cobro ocho cientos i ocho ducados de Spanna que tanto importa la sud[ett]a moneda digo ---- 808

mas por otra libranza que le dio el sud[ett]o secretario de quatro cientos ducados en cobre al arca de las llaves con lo que le valio el premio de bolverlos en Plata i lo que dexo en su derecho a los ministros quedaron en 380 ducados ---

que juntos con los de arriva hacen en todo 1188 ducados

Salio de Madrid el sud[etto]o Juan Bautista a 9 de mayo de 1619 i bolbio al escurial con los oficiales a 11 de xbre de 1619 que son siete meses

Fue a buscar oficiales a Genova, milan parma mantua florencia i roma

Gasto en este camino en traer los oficiales i darles dinero a unos para vestirse i a otros para dexas sus casas i para comprar modelos de capiteles i follages i dibujos dellos i para su persona i sus criados 2.390 ducados

Ha gastado mas de lo que ha recebido 1202 ducados

Juan bautista Crescentio [firma]”.

En total, se le libran en total 6.510 ducados, *vid.* AGP, Caja 84, 12 (libranzas 1620): “5.200 d[u]ca[dos] Juan Bautista Crescencio que por mandado de V[uestra] Mag[esta]d asiste a las cossas de bronce que se hacen en los entierros r[eale]s que su mag[esta]d mando darle por otros tantos que por su parte se le hizo relacion que los habia gastado en la jornada q hizo a ytalía para traer los oficiales que trabajan en el d[ic]ho bronce de mas de los 1188 d[u]c[ados] q le han mandado librar para el d[ic]ho efecto, como parece por libranza de 10 de octubre del d[ic]ho año carta de pago en 26 de octubre del mismo año”.

⁹⁶⁸ Efectivamente el primer pago a los oficiales del bronce se produce por su trabajo del 12 de diciembre de 1619, al 31 de enero de 1620, AGS, TMT, leg. 1555, s.f. Aunque también llevaba cartas de presentación para el Virrey de Nápoles, no parece que visitara esta ciudad.

⁹⁶⁹ BOSCH I BALLBONA, Joan, “Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona”, en *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, pp. 149-177 (p. 158 y n. 50, p. 159), citado en GIL SAURA, Yolanda, “Algunas notas sobre la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa”, en *Recerca*, 12, 2008, pp. 97-128 (p. 104), quien identifica al “ingeniero Crecentio” con G. B. Crescenzi.

catedral de Barcelona, que planteaba la modificación de las primitivas trazas de Bartolomé Ordoñez, gracias al impuso del obispo Lluís de Sanç, entre 1615 y 1621⁹⁷⁰.

También interesante es la hipótesis de Joaquín Bérchez que mantiene Yolanda Gil, al suponer la posible presencia de Crescenzi en la ciudad de Tortosa, en relación con dos de las obras más significativas de su catedral, la fachada y la capilla de la Virgen de la Cinta⁹⁷¹. Ambas obras se ejecutarían mediante el empleo del jaspe, como material autóctono y de singular riqueza. Aunque la capilla de la Virgen de la Cinta tiene una dilatada historia constructiva, comenzando efectivamente las obras en 1672, el revestimiento planteado a base de jaspes y bronce dorado supone una evocación directa del esplendor del panteón escurialense planteado por Crescenzi⁹⁷². Esta noticia, y las posibles intervenciones de Crescenzi, son una prueba de su potente entrada en el panorama oficial de las Obras Reales, como arquitecto protagonista de la reactivación del panteón escurialense.

El regreso a Italia de Crescenzi se produce solo un par de años después de su partida y sin duda debió ser un motivo de reencuentro con su familia y sus contactos profesionales y personales en la ciudad de Roma. No creemos que se entretuviera demasiado en el puerto de Génova, aunque cabe tener presente que aquí se encontraban trabajando importantes maestros de escultura en bronce, como Francesco Fanelli, escultor florentino documentado en la ciudad entre 1605 y 1623⁹⁷³. Tras presentar sus respetos al embajador de España en Génova, D. Juan de Vivas, Crescenzi se dirigió a Milán, donde podría entrevistarse con D. Gómez Suárez de Figueroa, III duque de Feria y gobernador de Milán entre 1618 y 1626. Esta ciudad tenía un fuerte vínculo con el monasterio escurialense, ya que aquí había estado el célebre taller de Leon y Pompeo Leoni y desde aquí se habrían suministrado las esculturas en bronce para los sepulcros reales. Sin embargo, tampoco parece que Crescenzi encontrara en Milán lo que andaba buscando.

Creemos que desde el principio del viaje, Crescenzi fijó su objetivo en Florencia y Roma, dos ciudades cuyo ambiente artístico conocía muy bien. En su periplo hasta Florencia, Crescenzi declaró haber parado en la ciudad de Mantua. Sin duda aprovechó esta ocasión para

⁹⁷⁰ *Ibidem*. El documento en el Archivo de la Catedral de Barcelona, *Resolucions capitulars*, 1609-1628, f. 164r, citado en BOSCH I BALLBONA, Joan (2000-2001), *op. cit.*, p. 158 y n. 50, p. 159.

⁹⁷¹ Para la fachada de la catedral de Tortosa y la intervención de Crescenzi, *vid.* BÉRCHEZ, Joaquín, “En defensa de Alonso Cano arquitecto”, en *Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 61-85 e Ídem, “Proyecto de la fachada para la catedral de Tortosa”, en *Paisatges Sagrats*, La Llum de les Imatges, San Mateo, Valencia, 2005; con respecto a la capilla de la Virgen de la Cinta, *vid.* GIL SAURA, Yolanda (2008), *op. cit.*, pp. 97-128.

⁹⁷² *Ibidem*, pp. 122-123.

⁹⁷³ *Vid.* FRANCHINI GUELFI, Franca, voz “Fanelli, Francesco”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, 1994, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-fanelli_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-fanelli_(Dizionario_Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015). Fanelli fue el padre de toda una saga de escultores dedicados especialmente al bronce, cuyo vástago más célebre fue Virgilio Fanelli (Florencia h. 1600-1604/ Toledo, 1678), el autor de la magnífica lámpara de bronce del panteón, *vid.* CONDORELLI, Adele, voz “Fanelli, Virgilio”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, 1994, [http://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-fanelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-fanelli_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

reencontrarse con el duque Ferdinando Gonzaga y especialmente con su arquitecto Niccolò Sebregondi, antiguo protegido de Crescenzi en Roma, quien se encontraba trabajando en la construcción de la *Villa Favorita*, una magnífica villa suburbana de recreo para entretenimiento de Gonzaga⁹⁷⁴.

A comienzos de septiembre de 1619, Crescenzi llegó a Florencia⁹⁷⁵, donde se entretuvo pocas semanas ya que desde mediados de septiembre declara encontrarse en Roma⁹⁷⁶. Conocemos estos pormenores, gracias a la interesante correspondencia entre Crescenzi y el secretario Tomás de Angulo, donde observamos el agradecimiento expresado al secretario y la buena relación que existía entre ambos. Desde el Renacimiento, Florencia era uno de los principales focos para el desarrollo de la escultura en bronce, y aquí se encontraba el que fuera uno de los escultores más famosos del momento, Pietro Tacca, discípulo del famoso Giambologna. Además, los florentinos eran bien conocidos por su tradicional labor de *commesse* o *pietre dure*, una técnica que también pudo interesar a Crescenzi para su posible uso en el panteón. Para Crescenzi, la visita a Florencia fue una ocasión privilegiada para contemplar de cerca las obras de la capilla funeraria de los Medici en la iglesia de San Lorenzo, un espacio que presenta elementos semejantes al panteón escurialense, como hemos analizado.

Crescenzi se presentó ante el Gran Duca di Toscana consciente de las buenas relaciones que su hermano, el cardenal Pietro Paolo, había mantenido siempre con el estado

⁹⁷⁴ Vid. *Supra*.

⁹⁷⁵ AGS, CySR, Leg. 302:3, f. 406: carta de Crescenzi al secretario Angulo: “Stava con mucho cuidado de no tener ocasión de besar a v[ostra] s[ignoria] las manos porque los coreos que han pasado de Italia a Spagna han pasado siempre stando io por camino. Pero gratias a Dios stando en Florencia adonde hoi ha ocho dias que llegue i mas pasa un estraordinario con ocasión del qual beso a v[ostra] s[ignoria] las manos con decirle como el negocio se [h]a reduzido a buen estado y que ia tengo hombres a mi satisfation pero spero cada dia tenerlos mejores i por sto los que tengo los tengo sin darles resolucion para poder despues que haya hecho toda mi diligencia en Roma escojer los que me pareceren mas aproposito aseguro a v[ostra] s[ignoria] que no falto de hacer lo que devo i que spero en N[ostro] S[ignore] llevaré hombres para mas de lo que tenemos entre manos. Acuerdese v[ostra] s[ignoria] que le vivo obligadiss[im]o servidor i me honre con mandarme guardemele N[ostro] S[ignore] los años que deseo [...] de florencia 7bre los 3 de 1619”, citado en CÁMARA, Alicia (1987), *op. cit.*, p. 142, n. 88 e Ídem (1990), *op. cit.*, p. 36, n. 5, donde cita a SECO SERRANO, C., “Prólogo” de PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco, *La España de Felipe III*, t. 24, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. XXXVI. En este mismo legajo se conserva también una carta del cardenal Pietro Paolo Crescenzi al secretario Tomás de Angulo: “Ogni acquisto di Gio Battista mio fr[ate]llo torna in lode di V[ostra] S[ignoria] che tanto si compiace di favorirlo. Ho messo dalla l[ette]ra sua, et meglio dalla relatione di lui con effetti di quanta cortesia mi vada V[ostra] S[ignoria] obligando, et di tutto la ringratio con vero desiderio di corrisponderle. Gli sarebbe bisognato trattenersi qui qualche tempo di più per interessi di sua Casa; mà per il cenno di V[ostra] S[ignoria] ho sollecitato e sene viene ardentiss[im]o per il serv[iti]o di S[ua] M[ae]sta. Di me lascio che le faccia relatione quanto gusto sentirò sempre in potermi impiegare a servirla et quanto volentieri sarò per mostrarle gratitud[in]e e confidenza in tutte l’occas[i]oni. Intanto lo racc[omand]o alla protett[i]on[e] di V[ostra] S[ignoria] e le b[accio] le m[ani]. Di Roma li X ott[obr]e 1619”, citado en CÁMARA, Alicia (1987), *op. cit.*, p. 142, n. 88. Tanto Crescenzi como su hermano Pietro Paolo conocen la importancia de ganarse el favor del secretario para consolidar el futuro de Giovanni Battista en España.

⁹⁷⁶ AGS, CySR, Leg. 275 (1619): “De Roma beso a v[ostra] s[ignoria] las manos adonde me [h]allo cosa de veinte dias ha y pienso partirme con los oficiales que tengo mui buenos dentro de seis dias si Dios sara servido y en Genoba hare venir los demas que Ia tengo en florencia y otras partes de suerte que spero a lo mas largo ser en Madrid a medio noviembre plega Dios que sea para servir a S[u] M[agestad] i a v[ostra] s[ignoria] comodeSeo a qui N[ostro] S[ignore] guarde los años que deseo i tengo En Roma 5 de oct[ubr]e 1619 [firma] Humiliss[im]o y obligadiss[im]o serv[ido]r de v[ostra] s[ignoria]. Juan bautista Crescentio”.

florentino y conocedor además del profundo sentimiento filoespañol que animaba la política medicea en estos años. No en vano la actual duquesa María Magdalena de Austria (1589-1631), esposa de Cosme II, era hermana de la fallecida Margarita de Austria (1584-1611), esposa del monarca español Felipe III. De hecho, el Archivio di Stato di Firenze conserva una carta del cardenal Pietro Paolo coincidiendo con la estancia en la ciudad de Giovanni Battista Crescenzi, donde reitera su agradecimiento al Gran Duca por los favores recibidos en relación con la anterior visita de Francesco Crescenzi⁹⁷⁷.

Crescenzi fue recibido por el Gran Duca Cosme II de Medici, quien aprovechó para obsequiar a Felipe III con unas “piedras” (seguramente exquisitas muestras de *pietre dure*) que Crescenzi presentó ante el monarca a su regreso⁹⁷⁸. Al parecer, pudo también encomendarle interceder en la corte por los intereses del escultor Pietro Tacca, en la cuestión del Crucifijo de bronce que éste había enviado a España en 1616 junto con la estatua ecuestre de Felipe III que todavía se le adeudaba⁹⁷⁹. Conocemos estas noticias y la misión de Crescenzi con respecto al Crucificado, gracias a la correspondencia con los embajadores florentinos, que relatan así el encuentro con Crescenzi en Madrid a su regreso del viaje: *“È stato da me il Sig[no]r Gio. Battista Crescenzi, professandosi molto obbligato di V[ostra] A[ltezza] S[erenissima] per i favori ricevuti da lei in Firenze, et in particolare mi dice haver mostro al Re quelle pietre che V[ostra] A[ltezza] gli fece grazia, che furono molto lodate dalla M[ae]sta Sua e nel particolare di Pietro Tacca, che V[ostra] A[ltezza] gli commandò, mi dice che per hora non vede modo di poterlo far pagare, ma che quando l’opera che ha fra mano all’Escuriale, nella quale hà da essere il Crocifisso del Tacca, sarà innanzi, farà ogni opera che degli assegnamenti à q[ue]lla spesa sia pagato, se ne saranno, come spera, et io non mancherò di ricordargliene, senza mostrare che hora sia interesse del monte, secondo ho*

⁹⁷⁷ El cardenal Pietro Paolo mantiene correspondencia con los Medici desde la concesión del capelo cardenalicio. Durante la estancia florentina de Crescenzi, aprovecha para reiterar sus servicios al Gran Duca di Toscana, rogándole que favorezca los intereses de su hermano, *vid.* ASF, AMP, filza 3799, f. 150: *“Dovendo arrivar costà Gio Batt.a mio fra[te]llo per far riv[er]en[za] a V[ostra] A[ltezza] in questa sua venuta da Spagna, è ben dovere ch’io mi vaglia dell’ occ[asion]e p[er] rivenirla anch’io come devo, e per ringratiarla sommam[en]te di tanti favori e gratie fatte nel passaggio dell’altro mio fr[at]ello. Da questi replicati segni di divot[ion]e si degni V[ostra] A[ltezza] di confermarsi in credenza della mia obbligatiss[im]a servitù, la quale tanto reterà più sicura della sua gra[tia], quanto più si vederà honorata da’ suoi comanda[men]ti e bacio a V[ostra] A[ltezza] affettuosiss[im]a[m]e le mani. Di Roma 3 luglio 1619 [firma] Cardinale Crescenzi”*. Como indica en su carta, pocos meses antes había estado en la ciudad florentina Francesco Crescenzi, el 10 de marzo de dicho año (f. 82). Asimismo, el cardenal Crescenzi escribirá a la Archiduquesa con el mismo fin, pocos días después, *vid.* ASF, AMP, filza 6076 (13/7/1619): *“In quest’atto di riv[er]en[za] che rinoverà anche per me con V[ostra] A[ltezza] Gio Batt.a mio fr[at]ello, è conveniente che la suppliche à riconoscervi la dimo[s]te di quella servitù, che le professo tanto più obbligata, quanto magg[i]ori sono le grazie ricevute ultima[men]te dall’altro mio fr[at]ello. Delle quali non havendo altro modo di mostrarne a V[ostra] A[ltezza] gratitudine, accumulerò gli obblighi per sodisfarli quando con l’aiuta sua si degnerà porfermene l’occ[asion]e Con che intanto baccio a V[ostra] A[ltezza] [...] In Roma 13 luglio 1619 [firmado] Cardinale Crescenzi”*.

⁹⁷⁸ Con respecto a las “piedras”, en el inventario del Alcázar de 1636, ubicadas en la galería del mediodía, se registran “Dos países a lo musaica de diferentes piedras pulidas labrados en Florencia con molduras de ebano, el uno con mayor labor que el otro”. El documento se cita en el catálogo de Piedras Duras del Museo del Prado, en relación con el *Paisaje* (O-507) y el fragmento de la *Oración en el Huerto* (O-508). Sin tener más datos para afianzar la hipótesis, apuntamos su posible identificación con el obsequio de Cosme II a Felipe III.

⁹⁷⁹ *Vid. Infra.*

*inteso dal Cap[itan] Romena, poiche questa pur essere la maggiore speranza che ci sia di cavarne forse qualcosa, e detto Crescenzi dice che non mancherà talvolta di servinere a V[ostra] A[ltezza] come le ha promesso”*⁹⁸⁰. Aunque profundizaremos más adelante en esta noticia, señalamos cómo la carta es una prueba de la presencia en España del Cristo de Tacca, y de cómo Crescenzi se compromete a utilizarlo en el altar del panteón, alineándose con los intereses del Gran Duca, descartando que se trate de un encargo realizado expreso por el italiano.

Como podemos comprobar, su encuentro con el Gran Duca fue el punto de partida para la introducción de Crescenzi ante el embajador florentino en Madrid, donde se presentó puntualmente a su regreso a España. Demuestra además cómo el estatus de Crescenzi estaba definido claramente como un noble al servicio del monarca, una condición que muy pocos “artistas” pudieron disfrutar en la época de Crescenzi (a excepción de Rubens), y que demuestra cómo la ambigüedad de su actividad artística le permitía introducirse en los circuitos reservados y exclusivos a los cortesanos y aristócratas.

Después de haber realizado las gestiones pertinentes en Florencia, Crescenzi marchó finalmente a Roma donde permaneció casi un mes. Suponemos que además de ocuparse de la búsqueda y contratación de los bronceístas, tendría que organizar sus asuntos y negocios familiares para disponer convenientemente su traslado prolongado a España, aunque lamentablemente no hemos localizado ningún documento en los archivos italianos que nos permita confirmar qué movimientos realizó Crescenzi en este sentido.

El cardenal D. Francisco de Borja, embajador español ante la Santa Sede, escribió al monarca para transmitirle la llegada de Crescenzi, el 7 de octubre de 1619: “Juan Bap[tis]ta Crescencio me a dado la carta de V[uestra] M[agesta]d de 6 de abril en que me manda ayudalle en lo que me advirtiere para el acierto de la comisión q trae de V[uestra] M[agesta]d de buscar hombres peritos para la obra del Pantheon que se haze en el Mon[aste]rio de s[an]t Lorenzo el Real; Asistirele con mucha puntualidad deseando q[ue] esto aproveche para q[ue] con brevedad buelva a atender a lo q cumple en este neg[oci]o al ser[ici]o de V[uestra] M[agesta]d cuya Cat[oli]ca y real persona g[uar]de Dios como la xpiandad a menester⁹⁸¹.

Crescenzi estaba oficialmente de regreso en El Escorial el 11 de diciembre de 1619, dispuesto a continuar con la ejecución del panteón. En este último viaje a su tierra no sólo hizo acopio de operarios, sino también de material de trabajo necesario para la fundición que quizá pudiera serle de utilidad en su posterior actividad al servicio del monarca, declarando

⁹⁸⁰ ASF, AMP, filza 4949, f. 374.

⁹⁸¹ AGS, CySR, Leg. 302:3, f. 408. Carta del cardenal de Borja al monarca Felipe III, fechada en Roma a 7 de octubre de 1619.

también haber comprado “modelos de capiteles, i follages i dibujos dellos”⁹⁸². Este viaje supuso un importante desembolso económico para Crescenzi, quien declaró haber gastado 1.200 ducados además de las partidas ya libradas con anterioridad a su marcha, por orden del secretario Tomás de Angulo, y solicitó su devolución a la Hacienda real, dilatada a lo largo de 1620⁹⁸³. En esta solicitud Crescenzi dejó clara cual era su posición en la corte española, y podemos ver cómo ya ha conseguido sus primeros apoyos, contando entre sus leales con el secretario Tomás de Angulo, quien no dudó en defender ante el Monarca la postura del italiano frente al conde de Salazar, presidente del consejo de Hacienda, que consideraba injustificado el gasto realizado en Italia por Crescenzi y pretendía rebajar sus pretensiones económicas⁹⁸⁴.

2. Los bronceistas italianos que trabajaron en el panteón

Baglione indica cómo “*poi levó da Roma Pietro Gatto Siciliano intagliatore, Francuccio Francucci fonditore, Clemente Censore fonditore, Giuliano Spagna argentiere, Gio. Battista Barinci Sanese Argentiere, e due Fiamminghi parimente Argentieri*” además del florentino Francesco Generini, un listado bastante ajustado a la realidad, como veremos⁹⁸⁵. Junto a los ocho italianos, en el equipo de Crescenzi trabajaban ocho oficiales, ocho peones y

⁹⁸² AGS, CySR, leg. 302:3, f. 448, *vid. supra*. Entre otros materiales, Crescenzi adquirió un buen número de crisoles, *vid.* AGP, caja 84, Año 1620, libranças: “150 dc en reales que pago a Crescencio que huvo de haber otros tantos q pago de precio de 300 crisoles grandes y pequeños que hizo traer de rroma para la [f]undicion de la d[ic]ha obra de bronce en que se gastan por el d[ic]ho precio como parece por libranza el 25 de enero de d[ic]ho año”.

⁹⁸³ Juan Bautista Squarzafigo libró a Crescenzi, antes de su partida, 400 ducados como ayuda de costa. En agosto de 1620, todavía reclama Crescenzi 1.200 ducados “que se le quedaron debiendo”, *vid.* AGS, CySR, Leg. 302:3, ff. 446-451. En su memorial, Crescenzi indica cómo gastó 2.390 ducados en “traer los oficiales y darles dinero a unos para vestirse i a otros para dexar sus casas i para comprar modelos de capiteles i follages i dibujos dellos i para su persona i sus criados”.

⁹⁸⁴ AGS, CySR, leg. 302:3, f. 449. Salazar había escrito al Rey para sugerirle la posibilidad de que Angulo convenciesera a Crescenzi de la conveniencia de contentarse con “700 u 800” ducados, a lo que el Secretario contesta: “a mi me parece que por ser la diferencia tan poca de lo que dice el presidente que se le de algo que el dize que ha gastado en q[ue] no puede haber mas justificacion que su relacion se le pagasen por entero los 1200 ducados que pide [...] porque no me conformo que por cosa de tan poca diferencia como la que quiere hazer el presidente de hazienda de 400 ducados tengamos disgustado a Juan Baptista empleandose el con tan buena voluntad en el serv[icio] de V[uestra] M[agesta]d”, firmado en Madrid a 13 de septiembre de 1620. Finalmente el 10 de octubre de 1620 se le libraron 5[1].200 ducados dando carta de pago el 26 de dicho mes: AGP, Caja 84, “[...] por otros tantos que por su p[ar]te se le hizo relacion que los habia gastado en la jornada q[ue] hizo a ytalía para traerlos officiales que trabajan en el d[ic]ho bronce de mas de los 1188 d[ucados] q[ue] le han mandado librar para el d[ic]ho efeto, como parece por libranza de 10 de octubre del d[ic]ho año carta de pago en 26 de octubre del mismo año”. Este documento fue citado en CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1800), *op. cit.*, t. I, p. 374.

⁹⁸⁵ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 365-366. Escultor e ingeniero florentino Francesco Generino .

ocho peones extraordinarios⁹⁸⁶. Las noticias sobre la actividad de estos bronceístas, tanto en España como en Italia son escasas. Los historiadores españoles que se han ocupado de la escultura en el monasterio escurialense, mencionan su existencia y su trabajo en los bronce para el panteón, ofreciendo alguna noticia puntual, como veremos. Para la historiografía italiana, los bronceístas traídos por Crescenzi a España son artistas prácticamente desconocidos, salvo algunas excepciones. Ello no quiere decir que no fueran artífices de cierto prestigio, como demuestran las noticias ofrecidas por los biógrafos contemporáneos.

a) *Pietro Gatti, maestro de modelos*

Sin duda el líder de este equipo fue el bronceísta y escultor siciliano Pietro Gatti, uno de los pocos artífices con un breve perfil en el *Dizionario Biografico Italiano*, redactado por Marco Pupillo (y no por casualidad, dada su profunda relación con Crescenzi)⁹⁸⁷. Desconocemos cómo se produjo el traslado a Roma de este artífice, natural de la ciudad costera de Termini, en Sicilia, y con qué maestros se produjo su primera formación y actividad. En 1601 aparece en Roma, documentado en las obras de la capilla Clementina del Vaticano, especializado en la ejecución de escudos nobiliarios⁹⁸⁸.

En 1607 contrae matrimonio con Caterina Romana, en la iglesia de Sant'Andrea della Valle y en este año se documenta su primer contacto con Crescenzi, quien lo contrató para la ejecución de los elementos ornamentales en la fachada del palacio familiar de *Piazza Rotonda*⁹⁸⁹. Aquí ejecutó primorosamente las ménsulas y molduras de las ventanas, trazadas por el arquitecto Nicolò Sebregondi bajo la directa supervisión y más que posible diseño de Crescenzi, de suerte que fueron descritas como “*così saldi e si ben lavorati come se fusse*

⁹⁸⁶ AGS, CySR, leg. 302:3, f. 427 (13/1/1620), Relación de los ofi[ciale]s i peones que estan por q[uen]ta de su M[agesta]d en la obra de pantheon i lo que ganan cada mes

- Ju.a Bapt.a Creçençio mil r[eale]s ----- 1 U

- Ocho ofi[ciale]s que truxo de Italia los dos a ducado cada uno. Los quatro a ocho i los dos a siete q[ue] son 68 r[eale]s cada día --- y al mes 2U040 ----- 2U040

- Otros ocho ofi[ciale]s que sean de recibir que ande trabajar con los que trae Ju.a Bap[tis]ta Creçençio que se entiende costaran a ocho r[eale]s cada día que montan 64 r[eale]s al día y son al mes 1920 r[eale]s ----- 1U920

- Ocho peones p[ar]a que ayuden i sirban a estos ofi[cial]es a orden de Ju.a Bapt.a Crecencio a tres r[eale]s al día que montan 28 r[eale]s y son [...] al mes --- U940

- Otros ocho peones extraorinarios que ande andar mudando las piedras i haziendo lo demas nec[esari]o a los mismos tres r[eale]s y medio al día q[ue] montan 28 r[eale]s y son [...] al mes ----- U940. Total: 6U640.

⁹⁸⁷ PUPILLO, Marco, voz “Gatto (Gatti), Pietro”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, 1999, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-gatto_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-gatto_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

⁹⁸⁸ CHAPPEL, M. L. y KIRWIN, W. C., “A Petrine Triumph: the decoration of the ‘Navi Piccole’ in S. Pietro under Clement VIII”, en *Storia dell’Arte*, 1974, n. 21, p. 153, citado en PUPILLO, Marco (1999), *op. cit.*

⁹⁸⁹ La presencia de Gatti en los registros parroquiales de Sant'Andrea della Valle ha sido registrada por Sonia Amadio, quien lo documentaba entre 1607 y 1612, y 1617 y 1619, fecha en la que desaparece debido a su traslado a España, *vid.* AMADIO, Sonia, “Artisti famosi e nomi senza opere nella parrocchia di Sant'Andrea della Valle”, en AA.VV, *Arte e Immagine del Papato Borghese (1605-1621). Percorsi di ricerca I*, Università di Roma Trè, Florencia, 2005, pp. 17-32.

*marmo, che in vero non viene paragone*⁹⁹⁰ (fig. 47). A partir de este encuentro, Crescenzi contará con el siciliano para trabajar en varias de las fábricas borghese y también en el Vaticano, donde trabajó a partir de 1610 y hasta 1618 en el pórtico y la fachada de la basílica.

A su regreso a Roma en 1619, Crescenzi supo convencer a Gatti para marchar al Escorial, donde el siciliano ocuparía una posición de cierta preeminencia sobre el resto de operarios. La familiaridad con Crescenzi y sus destacadas capacidades artísticas y profesionales, convirtieron a Gatti en el “hombre de confianza” de Crescenzi, un artista eficaz y un fiel servidor capaz de traducir en papel y cera sus ideas decorativas. Por ello Crescenzi lo situó en la cúspide de la pirámide organizativa como “maestro de modelos”, una de las tareas más delicadas y comprometidas de la que depende en buena medida el éxito final de la fundición⁹⁹¹. Esta posición preeminente quedaría revelada en las nóminas, siendo el artista que recibe un mayor salario, 30 ducados mensuales (que no siempre cobrará con puntualidad), frente al salario a jornal que cobran todos sus compañeros (entre 7 y 8 reales diarios)⁹⁹².

Por los pagos registrados, comprobamos como Gatti se encargó de la ejecutar los modelos del grueso decorativo del panteón, hasta el punto de ser considerado por Martín González el verdadero autor de los adornos en bronce, por encima de la autoridad y competencia de Crescenzi⁹⁹³. Desde el 1 de mayo hasta agosto de 1624, Gatti cobrará por “por los dos modelos de los follaxes que van en las urnas con sus oxas debaxo mil reales mas por haber baciado dichos follaxes a 250 r[eale]s cada uno con sus oxas 3.000 r[eale]s son en

⁹⁹⁰ MOLA, Giovanni Battista (1633), *op. cit.*, p. 127, citado en PUPILLO, Marco (1999), *op. cit.*

⁹⁹¹ En la documentación, Gatti suele ser considerado con frecuencia “maestro de modelos” de los bronce del Panteón, y como tal aparece en numerosas nóminas redactadas por Crescenzi. Aunque este título sea puramente nominativo marca una jerarquía con respecto al resto de operarios y podemos comprobar cómo efectivamente se encargará de la ejecución de los diseños de todas y cada una de las distintas piezas necesarias. En las nóminas custodiadas en Simancas se mencionan varios modelos ejecutados por Gatti: en mayo de 1621 está realizando los modelos de las “tarxetas adonde se han de escribir los nombres de los reyes y trazo todos los frisos que van sobre los anaqueles”, en 1623 hace modelos para las puertas del Panteón y comienza con aquellos de las garras de león de las urnas; entre mayo y agosto de 1624 está trabajando en los modelos de “los follaxes que van en las urnas con las oxas debajo”, *vid.* AGS, TMC, Leg. 1555. El propio Crescenzi recordará cómo “truxe de Italia Pedro Gatti por Maestro de modelos de todos los Bronces que se han hecho en la obra de los entierros reales de S. Lorenzo en el Escorial”, *vid.* AGS, CySR, Leg. 334, f. 375.

⁹⁹² Según informa Pedro de Quesada, en un primer momento los bronceistas cobraban a concierto, fórmula que decidió cambiarse al pago por piezas ejecutadas que resultaba una fórmula más operativa, *vid.* AGS, TMC, Leg. 1556, citado y transcrito en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1981), *op. cit.*, p. 275, n. 32. Este salario mensual se describe en una nómina, localizada en el ABMSLEE, XV/34 y en AGS, TMC, leg. 1555: “Nomina de los oficiales extranjeros que han benido de Italia a baciarse y labrar todo el bronce para la obra de los entierros reales del panteon del monast[er]io de s[an] lorenço el real que han trabajado desde el primer día de julio hasta los 31 del dho mes de 1620:

P[ietro] Gatti de modelos a 30 ducados al mes

Phelipe Hernandez reparador 25 dias a 8 reales al dia ---

Julial Espanna reparador 25 dias a 7 reales ---

Francisco Ginori reparador 25 dias a 7 reales el dia

Francucho Francuchi i Clemente Censor su sobrino a 16 reales entre entrambos 25 dias [firmado] Juan Bautista Crescencio”. Nótese que en esta primera nómina no se incluye ni a Vanderiet ni a Horembek.

⁹⁹³ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1960), *op. cit.*, p. 232. Este historiador publicó las principales noticias sobre el pago por los modelos en cera realizados por el siciliano entre 1620 y 1624.

todo 4.000 r[eale]s”⁹⁹⁴; “reparar la rossa grande de çera que va en el medio de la bóveda”⁹⁹⁵; además de los roleos vegetales del friso, las pequeñas piezas en bronce que decoran las urnas (cartelas y garras) y aquellos que decoraban la superficie de las primitivas puertas de acceso al recinto y la bóveda. Entre 1625 y 1627, se le paga por reparar “30 piezas de follaxe de cera de las hurnas con sus hojas que ban debajo”⁹⁹⁶. Ejecutó además las piezas de cera para el modelo del altar: “1.500 r[eale]s por el modelo de los capiteles del altar y 1.700 rs por aber amoldado baciado y reparado de zera los dos capiteles del altar con sus canpanas a 1.400 r[eale]s cada uno [...] 80 r[eale]s por el modelo del follaxe que ba debajo de las columnas del altar [...] 3.300 r[eale]s por aber moldado baziado y reparado [de cera] el friso del altar”⁹⁹⁷. También “1.100 r[eale]s por el dibuxo del follaxe de la luneta” y “500 r[eale]s por una rrosa de cera”, “12 r[eale]s por aber rreparado dos garras y dos medias garras de cera”. En 1628, Gatti cobrará de manos del pagador del panteón 360 ducados, cantidad adeudada tras el remate de cuentas ajustado directamente con Crescenzi⁹⁹⁸.

Una buena parte del trabajo realizado en estos años para el panteón, materializado en distintas trazas y dibujos, quedó en poder del siciliano y debía constituir un material codiciado por artistas del entorno Crescenzi, como demuestra la rápida apropiación de unos “papeles de traças” que el arquitecto Alonso Carbonel (verdadero brazo ejecutor de Crescenzi a partir de 1627) sustrajo de las pertenencias de Gatti la misma noche en que falleció, el 17 de febrero de 1638⁹⁹⁹.

El vínculo entre Gatti y Crescenzi no se agota en el panteón, como sí ocurrirá con otros operarios. Hemos podido constatar cómo Crescenzi recurre a la maestría del siciliano en varias ocasiones para intervenir en algunas de las fábricas que supervisaba. Contratar a un mismo equipo de artistas era una práctica habitual de Crescenzi, y ya fue indicado por Brown y Elliot al analizar cómo buena parte de los escultores del panteón trabajaron en la construcción del palacio del Buen Retiro, obras dirigidas por Crescenzi a partir de 1630. Pietro Gatti realizó en el Retiro unas chimeneas pétreas, junto con Zúmbigo y Ceroni, en

⁹⁹⁴ ABMSLEE, XV/38, 1.

⁹⁹⁵ AGS, TMC, Leg. 1555, s/f. Nóminas de septiembre-diciembre 1624.

⁹⁹⁶ AGS, TMC, Leg. 1578, s/f., citado en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 206.

⁹⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁹⁸ AGS, TMC, Leg. 1578, s.f. (1628).

⁹⁹⁹ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 247. Blanco Mozo sugiere que a partir de estas trazas, Carbonel pudo continuar con las obras del panteón tras su reactivación en 1638. Recordemos que los plateros solicitaban en su protesta de 1626 “que se les muestre un dibujo que ha hecho Juan Bapt[ist]a Crescençio de los follajes del panteón”, *vid.* AGP, Secc. Administrativa, San Lorenzo, leg. 1825. El testamento de Gatti en AHPM, Pº 2751, ff. 3-15, citado en VERDÜ BERGANZA, Leticia, *La “arquitectura carmelitana” y sus principales ejemplares en Madrid (siglo XVII)*, Madrid, Universidad Complutense, 1996.

1633¹⁰⁰⁰. Podemos apuntar como varios años antes, Crescenzi había contado con Gatti para intervenir en las obras del sepulcro de la emperatriz Doña María en el coro alto de las Descalzas, ejecutando los modelos de las ménsulas y el follaje decorativo del basamento¹⁰⁰¹. Sin que parezca haber intercedido Crescenzi, Pietro Gatti declara en su testamento haber trabajado “en el convento de San Gil desta v[illa]a de m[adri]d si se me deviere alguna cossa encargo se cobre”¹⁰⁰². Ninguna noticia hemos podido constatar sobre las fechas y la naturaleza de la intervención del siciliano en el desaparecido convento franciscano, próximo al Alcázar, edificado con el patrocinio real a partir de 1611 con trazas de Juan Gómez de Mora¹⁰⁰³.

Al calor de la posición preeminente que Crescenzi alcanzó en la corte de Felipe IV, Pietro Gatti intentó mejorar sus condiciones de vida. En 1629, solicitó al monarca, a través del Consejo de Italia, una pensión para su hijo como recompensa por sus servicios prestados a la Corona como escultor¹⁰⁰⁴. La Junta de Obras y Bosques solicitará a Crescenzi que informe sobre el trabajo en el panteón de Gatti, respondiendo de esta manera: “Digo yo Juan Bautista Crescencio Marqués de la Torre que ha diez anos que de orden de S[u] M[ages]ta que *Dio* tiene en gloria truxe de Italia Pedro Gatti por Maestro de modelos de todos los Bronces que se han hecho en la obra de los entierros reales de S[an] Lorenzo en el Escorial i que ha servido todo este tiempo con mucha puntualidad i fidelidad en todo lo que se le ha mandado i por la verdad he firmado esta de mi nombre fecha en Madrid a 6 de julio 1629”¹⁰⁰⁵.

Transcurrieron varios años hasta que finalmente la pensión fue concedida en 1634, cuando Gatti volvió a solicitarla. En esta ocasión, se presenta ante la Junta como “siciliano, escultor y entallador de piedra marmol y xaspes”. Expone que ha dejado en Roma a su mujer y a “tres hijos ausentes de su doctrina y muchas obras grandiosas que tenía comenzadas que todo lo abenturo por venir a servir a su Mag[esta]d de m[aest]ro mayor para hazer los

¹⁰⁰⁰ BROWN, Jonathan, y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 95 y n. 21, p. 275 donde se cita: AGS, TMC, Leg. 3763, pagos de 8, 18 y 19 de enero, 29 de febrero y 15 de abril de 1633. A su muerte Gatti declaró tener un pleito con Cristóbal de Aguilera por estas obras en el Retiro, según consta en su testamento f. 4: “ytem declaro que tambien e travaxado por Cristobal de aguilera maestro de obras del retiro [...] si me debiere alguna cosa me lo pague” y f. 7: “se halló entre los papeles un pleito que el dho maestre petro gato y Xptoval de aguilera maestro de obras en que le pide que le pague ochocientos [...] ante s.o don A.o de valdado s.o real [...] diego de cardenas”.

¹⁰⁰¹ AGS, TMC, Leg. 1578, s.f. Más adelante estudiaremos esta obra.

¹⁰⁰² AHPM, Pº 2750, f. 4.

¹⁰⁰³ Convento desaparecido durante la ocupación francesa, surgió de la antigua parroquia de San Miguel de la Sagra cercana al Alcázar. Virginia Tovar documentó su construcción a partir de 1611, *vid.* TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, pp. 249-253.

¹⁰⁰⁴ AGS, CySR, Leg. 334, ff. 370-375. El 1 de junio de 1629 se registra la petición de Gatti de una “certificación” por parte de la Junta de Obras y Bosques “del tiempo que a servido de maestro mayor de los modelos del panteón de san lorenzo el Real para presentalla en el consejo de Italia adonde tiene pretensión para un hijo”. La Junta ordena a Crescenzi y a Diego de Quesada, como nuevo veedor y contador, que remitan los informes pertinentes sobre la actividad de Gatti, para comprobar si procede cursar dicha petición.

¹⁰⁰⁵ AGS, CySR, Leg. 334, f. 375.

modelos del chapitel, follage, dibuxos y demas cossas tocantes a su officio en la fabrica del pantheon”. Por último, añadía que aunque él quería regresar a su patria pero “aunque la tuviera no pudiera porque no le dexa el d[ic]ho Marques de la torre diciendo que es necessaria su persona para la obra del panteon por no estar acavada”¹⁰⁰⁶. Curioso testimonio de las esperanzas de Crescenzi por finalizar las obras del panteón escurialense.

b) Francuccio Francucci y Clemente Censore, fonditori.

Además de Pietro Gatti, Crescenzi contrató posiblemente en Roma los servicios de Clemente Censore y Francuccio Francucci. Estos bronceistas pertenecían a dos importantes sagas de maestros fundidores, capitaneadas por Bastiano Torriggiani (+1596) llamado *il Bologna* que alcanzó el título de “*Fonditore della Reale Camera Apostolica*” durante el Pontificado de Gregorio XIII y Sisto V, y de Orazio Censore, su sucesor en el cargo¹⁰⁰⁷.

Francuccio Francucci de S. Severino era nieto del *Bologna*, siendo su madre Caterina Torriggiani¹⁰⁰⁸. Por su parte, Clemente Censore debía ser uno de los hijos que Orazio Censore (+ 1622) tuvo del matrimonio con Laura Francucci, hermana de Francesco¹⁰⁰⁹. Precisamente Clemente Censore había colaborado en diversos trabajos de fundición de los bronce que decoraban la capilla Paolina, junto con Domenico Ferrerio y Pompeo Targone, y quizá en este

¹⁰⁰⁶ AGS, CySR, Leg. 309, f. 51, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 246, n. 115, Junta de Obras y Bosques, 17 de febrero de 1634: “q[ue] Su Mag[esta]d podría servirse de hazer m[er]ce]d a Pedro Gatti, siciliano escultor y entallador de marmol y xaspes (que fue traydo de Italia para la obra del Pantheon y ha trabajado en ella con satisfacion en todo el t[ie]m[p]o que ha durado) de 200 ducados de pensión eclesiástica para dos hijos suyos 100 a cada uno, en los obispados vacos o que vacaren en Sicilia donde son naturales enbiando orden al Conssejo de Italia para que se los haga situar”. Al final se indica que “el hijo p[ar]a quien quiere esta pensión se llama Jacomo Gatti y es de hedad de 16 años y esta estudiando en Roma”. El 11 de marzo de 1634, el Rey concede finalmente 100 ducados de pensión, aunque no debió ser efectiva porque todavía el 26 de julio de 1635 la Junta vuelve a solicitar al Monarca dicha pensión para Gatti, quien enumera esta vez las posibles vacantes: “los obispados de Catania y Mazara, La Abbadia del Parco, la de S.t Phelipe de Argilion y la Chantria de St. Pedro de Palacio”, *vid.* AGS, CySR, Leg. 309, f. 76.

¹⁰⁰⁷ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 323-324. La biografía de Torriggiani está incluida en aquella de *Domenico Ferrerio e parenti*, explicando cómo fue alumno de Guglielmo della Porta y oriundo de Bologna, de donde adoptó el sobrenombre, dando buena cuenta de las muchas obras que ejecutó para el servicio de los Pontífices. Explica además cómo “*Fu egli inventore di gettare in forme fatte di gesso, e di polvere di mattoni, per il che havendo reso facile, e spedito il modo de’ getti, è stato di grandissimo utile alla professione di quest’arte virtuosa*”.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*, p. 324, “*Francesco Francucci da S. Severino, il quale co’l Signo Gio. Battista Crescentij andò in Spagna, in compagnia d’altri valent’huomini, al servitio del Rè Catholico. E questi hora con grand’honore opera in bellissimi lavori di bronzo*”.

¹⁰⁰⁹ Sobre Clemente Censore no hay apenas referencias en la documentación de la época, quedando eclipsado por la figura de su padre, *ibidem*, p. 325.

contexto se produjera el contacto con Crescenzi, quien también habría conocido los candelabros que Censore realizó para la *Confraternità del Santissimo Crocifisso* en 1616¹⁰¹⁰.

Francucci y Censore formarían un primer equipo dedicado especialmente a la fundición y vaciado de las piezas, cobrando por ello un jornal ligeramente mayor que el equipo formado por Vanderiet y Horembek¹⁰¹¹. Su categoría profesional, distinta de la de Gatti, correspondía al término italiano *fonditore* “fundidor”, encargado específicamente del proceso de fundición de la escultura. Entre mayo y agosto de 1624, cobrarán por “haber baciado de bronce quarenta i dos mensulas de bronce con todas sus ojas i cogollos a doce ducados cada uno cinco mil i quinientos i quarena i quatro r[eale]s [...] mas por haber baciado 36 follaxes de las urnas con sus oxas de bronce 150 r[eale]s cada uno”. En esa misma nómina, se les paga por “dos piezas de los follaxes que van al lado de las puertas 600 r[eale]s”. Entre septiembre y diciembre de este mismo año cobrarán “porque bació el florón de en medio de la bóveda y tres mensulas con sus ojas y capiteles y 15 rosas”¹⁰¹².

Además de estas piezas decorativas, Francucci y Censore se encargan de la fundición de las piezas para el primitivo retablo y altar del panteón proyectado por Crescenzi: “por haver baciado dos colunas de bronce 3.300 r[eale]s mas por haver baciado dos basas de las d[ic]has colunas a 800 r[eale]s. Mas por dos campanas de capiteles de las d[ic]has colunas 800 r[eale]s. Mas por haver baciado todas las oxas de los dichos capiteles 800 r[eale]s”¹⁰¹³. Francucci también se encargó del suministro de materiales, y así en una nómina de octubre y noviembre de 1626 indica que se le debe cierta cantidad por borox. Este sería uno de los últimos pagos anotados a Francucci quien en estas mismas fechas solicitaba

¹⁰¹⁰ Baglione indica cómo Censore y Ferrerio eran los autores de “*tutte le opere di metallo*” de la capilla Paolina, aunque en la documentación consultada tan sólo aparece Pompeo Targone, *vid.* DORATI, Cristina (1967), *op. cit.*, p. 237, n. 30. Censore había ejecutado para la iglesia de la Santissima Trinità dei Pellegrini, unos candelabros en bronce en 1616, *vid.* AA.VV., *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori dal Seicento all'Ottocento*, Milano, Electa, 2001, p. 32; y también MONTAGU, Jennifer (1989), *op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁰¹¹ En principio cobrarían 16 reales confirmando además que trabajarían de manera coordinada, *vid. supra*.

¹⁰¹² AGS, TMC, Leg. 1555, s.f. Nóminas de septiembre-diciembre 1624. Información publicada por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1960), *op. cit.*, p. 233.

¹⁰¹³ ABMSLEE, XV/38, 1: “Nomina de los oficiales que han trabajado en los bronce de los entierros reales que se hacen en s. lorenzo el real desde 1 de maio 1624 hasta fin de agosto del d[ic]ho año”, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 186, n. 84, con la transcripción completa del documento. En las nóminas de Simancas de la misma fecha se anota también cómo “Francucho Francuchi hundidor y otros dos oficiales suyos baciaron dos colunas de bronce estriadas e hizo los modelos dellas y bacio dos basas de bronce de las dos colunas e hizo los modelos dellas, y bacio dos campanas de los capitelles dellas e hizo los modelos y bacio todas las ojas de bronce de los dos capiteles y bacio 36 follaxes de las urnas con sus ojas y bacio dos piezas de los follaxes que va a los lados de la puerta, todo en 12.000 r[eale]s”, en AGS, TMC, leg. 1555. En este mismo legajo en las nóminas de septiembre-diciembre se anota el pago de “1.001 r[eale]s porque bacio el florón de en medio de la boveda”. Este dato fue publicado (sin relacionarlo con las columnas del altar del panteón) por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1960), *op. cit.*, p. 233.

al monarca permiso para regresar a Roma, alegando que su trabajo estaba ya terminado¹⁰¹⁴. Aunque Crescenzi hubiera querido satisfacerle con 4.000 reales, el conde de Salazar ordena que se le den 1.000 “a este pobre hombre [...] con que se vaya a Italia que es su pretensión”¹⁰¹⁵. Efectivamente, a partir del mes de octubre de 1626, regresó a Italia donde continuó varios años su actividad, posiblemente acompañado de Clemente Censore¹⁰¹⁶.

c) *Francesco Generino o Ginori*

Giovanni Baglione indicaba cómo Crescenzi contrató en Florencia los servicios del bronzista Francesco Generino (en la documentación española, citado como Ginori o Ginote)¹⁰¹⁷. Los autores del *Allegemeines Künstler lexicon* lo indentificaron con el célebre escultor e ingeniero florentino Francesco Generini (1593-1663), alumno de Pietro Tacca que trabajó como escultor e ingeniero en la corte del Gran Duca¹⁰¹⁸. Generini se interesó además por la experimentación con instrumentos de óptica, en relación con los telescopios fabricados por Galileo Galilei y fue autor del “*Globo Andante*”, un instrumento para la demostración de

¹⁰¹⁴ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, Leg. 3 (antes leg. 1826), s.f. “(1626): “Francucho francuchi baciador de los bronce de la obra del panteon de los entierros reales de san lor[enz]o el real = dice que a 7 años que Juan Bautista Crescenio a cuyo cargo esta el hacer dichos bronce de los entierros le trujo de Roma debajo de su palabra para que hiciese y baciase lo que a su cargo estaba y a un año que tiene acabada toda la obra y hecho su quenta con el dho Crescenio y a pedido muchas beces que le pague lo que se le debe al d[ic]ho Crescenio y al prior de d[ic]ho san Lorenzo, porque el d[ic]ho suplicante a cumplido con su mandado la obra del d[ic]ho panteon y a un año que guelva y pierde de su trabajo y esta ausente de su casa que la tiene en Roma que la dejo por el d[ic]ho servicio de su Mag[esta]d devajo de la palabra de dho Crescenio=a S[u] Mag[esta]d suplica se le pague lo que se le debe pues ay dinero en la obra bastante para todo lo que su mag[esta]d mande a Crescenio le pague su trabajo como le prometio pues esta cumplido con la obra que recibira m[er]ced”, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 188, n 95. Crescenzi será interrogado sobre la conveniencia de esta petición y resolverá en favor del bronzista para que se le paguen 4.000 reales de aquellos que tiene consignados el veedor para proveer a la compra de materiales, solución que no satisface al conde de los Arcos, quien propone ofrecerle 1.000 reales para que pueda regresar.

¹⁰¹⁵ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 323-324.

¹⁰¹⁶ Aunque no existe ninguna monografía dedicada a Francucci, algunas noticias confirman cómo desarrolló una importante carrera tras su paso por el panteón: el 2 de enero de 1629, junto con Angelo Pellegrini, pariente también *fonditore*, se le encarga la ejecución de la urna para custodiar los restos de San Ignacio de Loyola en la iglesia del Gesù de Roma, renovada años más tarde por el padre Andrea Pozzo *vid.* MONTAGU, Jennifer, *Algardi: l'altra faccia del barocco*, cat. exp. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1999), Roma, Edizioni de Luca, 1999, pp. 69 y 104; de nuevo para los jesuitas, en la misma iglesia, ejecutó con Giovan Pietro del Duca, en la década de los 40, la obra en bronce del sepulcro del cardenal Pio con diseño de Bernini, *vid.* *Studi Piemontesi*, vol. 36, 1, 2007, p. 39, y también en 1656 bajo los diseños de Bernini realiza la lámpara de la capilla Chigi de la iglesia de Santa María del Popolo, *vid.* BENTIVOGLIO, Enzo y VALTIERI, Simonetta, *Santa Maria del Popolo a Roma*, 1976 y AA.VV., *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, Banca Monte Paschi di Siena*, 1998. Todavía, en febrero de 1657 contrata algunos trabajos en el Vaticano, *vid.* PERGOLIZZI, Alfredo Maria, *Magnificenze vaticane: tesori inediti dalla Fabbrica di San Pietro*, Del Luca, 2008, pp. 38-43.

¹⁰¹⁷ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, pp. 365-366: “e da Firenze hebbe Francesco Generino Scultore”.

¹⁰¹⁸ Son muy escasos los datos relativos a este escultor. Su biografía se incluía en el *Allegemeines Künstler lexicon* donde se indica: “Generino, Francesco, Bilhauer von Florenz un Peter Tacca's Chüller. Er arbeitete in marmor und Metall, und erlangte besonders in Spanien Ruf, wohin er 1619 kam, um für den Hof verschiedene Arbeiten auszuführen. Er scheint auch in Spanien gestorben zu seyn”, (NAGLER, vol. 5, München, 1837, p. 87)

diversos movimientos planetarios¹⁰¹⁹. La documentación de las nóminas y libranzas nos indica cómo Generini trabajó durante pocos años en la fábrica escorialense. La última nómina en la que aparece su nombre es del mes de julio de 1620, y desde octubre de 1626 se le considera “ausente” de la obra¹⁰²⁰.

No tenemos muchos detalles sobre cuál sería su tarea específica en relación con los bronce. Suponemos que se dedicaba al vaciado, realizando en concreto seis cartelas de bronce que formaban parte de la decoración de las urnas¹⁰²¹.

d) Giovanni Battista Barinci. Los memoriales de los plateros de 1626

Escasas noticias hemos encontrado sobre la actividad de Giovanni Battista Barinci (llamado en la documentación española con las grafías más dispares: Barinche, Berinci, Berinche, Berenzi, Virinche, Barinçes, Verlinches, Barinchetus...). Según la documentación del panteón este artífice procedía de la ciudad de Siena, con lo cual pudo haber sido contratado también en Florencia, junto con Generini, o directamente en Roma, donde podía estar trabajando.

A diferencia de la mayoría de bronceistas italianos (Generino, Spagna, Francucci o Censore), Barinci decidió quedarse en España después de su llegada al Escorial donde contrajo matrimonio con la hija de Juan González, un maestro de cantería que había trabajado largos años en El Escorial¹⁰²². Junto con Vanderiet, fueron los únicos supervivientes del

¹⁰¹⁹ Este “Globo Andante” fue descrito por Giovanni Cinelli en su obra *Toscana Letterata*: “*Francesco Generini, uomo di sottilissimo ingegno e scultore, il quale fece un globo di bronzo con tutti i moti celesti o per via d’acqua, o per forza di contrappesi bellissimo, che fu poi dallo stesso al Duca di Modena donato, del quale stampò il disegno e la dichiarazione intitolata: Disegno del Globo andante. Firenze in 4 (1648) gli fu per benemerito di tal’ opera dati tanti fastidi e tali objezioni che mancò poco che per dolore non si morisse, come poi fece sotto la mia assistenza nel 1663, di 70 anni, di pleuritida*”, citado por VON LINDENAU, B., y BOHNENBERGER, J. G. F., *Zeitschrift für Astronomie und verwandte Wissenschaften*, Tübingen, J. G. Cotta’schen, 1817, p. 7. En esta misma obra se cita: “*Cod. XVIII di Francesco Generini, scultore ed Ingegnere del sereniss. Gran Duca di Toscana, brevissimo discorso del telescopare gli strumenti geometrici da operar con la vista ovvero dell’applicare a detti strumenti in luogo del lor traguardo il Telescopio a quelli, che di ciò si diletta*no”. En 1645 publicó “*Disegno del Globo Andante di Francesco Generini Scultor Fiorent. Formato da lui per mostrare il moto diurno, lunare & annuo [...] dedicato al serenissimo Ferdinando secondo Granduca di Toscana*”, Firenze, nella Stamperia del Massi, e Landi, 1645.

¹⁰²⁰ Generino, “Ginori” o “Xinori” aparece por primera vez en la nómina del 12/12/1619 al 31/1/1620, AGS, TMC, Leg. 1555 s.f, cobrando 7 reales diarios como reparador; y después en la del mes de julio de 1620 (25 días, a 7 reales en ABMSLEE, XV/34). Los pagos siguientes no registran su nombre, aunque tal vez cobre en colaboración de algún compañero - como hacía Clemente Censore - En cualquier caso, en octubre de 1626 se le consideraba “ausente” de la fábrica, como consta por la nómina del 27 de octubre de dicho año (AGP, San Lorenzo, Patrimonio, Leg. 3, s.f) debiéndosele 900 reales, los mismos que Gaspar Sánchez declaraba haberle pagado en una nómina de los trabajos realizados entre el 1 de enero de 1625 y finales de diciembre de 1627: “A Francisco Xinori 900 r[eale]s por baziar seis cartelas o ynscriçiones de bronce de las que ban enmedio de las hurnas a 150 r[eale]s cada una”, en AGS, TMC, Leg. 1578. Tal vez nos encontremos ante dos artistas diferentes y Baglione pudiera haber confundido a un anónimo Ginori florentino con su compatriota más conocido, Francesco Generini.

¹⁰²¹ AGS, TMC, Leg. 1578.

¹⁰²² Noticia referida en un memorial del propio Barinci, solicitando la plaza de veedor y contador del monasterio de El Escorial, en julio de 1629, en AGS, CySR, leg. 334, f. 401, *vid. Infra*.

equipo de operarios italianos traídos por Crescenzi que continuaron su trabajo a partir de 1638 con la reactivación de las obras, trasladándose a Madrid y desarrollando aquí su actividad profesional¹⁰²³. En las primeras nóminas, Barinci es calificado como “reparador” y por el trabajo que desempeña, sabemos que efectivamente intervenía en la segunda fase de ejecución del bronce, después de la primera de fundido (*baciado*). En las nóminas más tardías, será calificado como platero, al igual que Vanderiet¹⁰²⁴.

En noviembre de 1620 aparece cobrando por haber reparado “las hojas de un capitel y tres modillones de bronce”¹⁰²⁵. En 1624 recibirá 100 reales por reparar “dos follajes con sus hojas” y “media garra de bronce”¹⁰²⁶. Por la nómina desde 1625 a 1627, se le pagarán 7.450 reales “por haber reparado 6 follaxes de bronce de las urnas sin ojas a 400 r[eale]s cada uno, 300 r[eale]s por tres ojas de los d[i]hos follajes a 100 r[eale]s cada una, 150 r[eale]s por haber reparado una garra de bronce, 600 r[eale]s por haber reparado seis medias garras de bronce = 3.520 r[eale]s por [h]aber hecho de todo punto ocho candeleros de los ángeles a 40 ducados cada uno mas 100 r[eale]s por el jornal de 10 días que se ocupó en enmendar unas garras que no se podían dorar”¹⁰²⁷. Advertimos en esta nómina cómo, entre las piezas que decoraban las urnas (follajes y garras), Barinci será quien repare los ochos candelabros de los Ángeles que fueron ejecutados por Ceroni, como estudiaremos más adelante.

La trayectoria de Barinci en el panteón, nos permite deducir como fue escalando posiciones hasta convertirse en un oficial experimentado. Crescenzi lo contrató como un buen oficial, posiblemente platero de oficio, manteniendo una categoría diferente al del resto de sus compañeros bronceístas. Sin embargo, a medida que estos regresaban a la patria y Barinci adquiría mayor experiencia profesional, pudo consolidar una cierta posición en la fábrica. De hecho, en el memorial fechado el 16 de noviembre de 1626 se declara capaz, junto a Vanderiet y Horembek, de hacer “los modelos y ceras y todo lo demás perteneciente a la obra” si esta se concierta con ellos, cambiando el fundido en bronce por el trabajo a partir de planchas de cobre. Por su interés, transcribimos el documento: “Juan Bautista Barinçes y Jorge Orenbeque y Nicolas Banderiete plateros dicen que ellos han asistido a toda la obra de los bronce para el entierro del panteon desde sus principios que abra 7 años poco mas o menos, tomando las obras a destajo de reparar y ajustar los d[ic]hos bronce y por falta de dinero se [h]a ydo alargando la obra pudiendose acabar en mucho menos tiempo y menos gasto y porque se

¹⁰²³ En un documento fechado el 10 de mayo de 1639 en El Escorial, tanto Barinci como Vanderiet son calificados como “plateros” y “vecinos de Madrid”, *vid. Infra*.

¹⁰²⁴ “A Juan Bautista Virinche platero de xornadas que hizo en servicio del pantheon”, AGP, San Lorenzo, Patronatos, Caja 84, (24/7/1633).

¹⁰²⁵ AGS, TMC, Leg. 1555, s.f, noviembre de 1620. Curiosamente Crescenzi no lo registra en la nómina de trabajadores de julio de 1620, ABMSLEE, XV/34.

¹⁰²⁶ ABMSLEE, XV/38, 1: “Juan Bautista berinces por haver reparado otros dos follaxes con sus oxas, 1.000 rs mas por haver reparado una media garra de bronce 100 r[eale]s son en todo mil i cien r[eale]s”.

¹⁰²⁷ AGS, TMC, Leg. 1578.

hallan desacomodados desean mucho acavar con esta obra pues [h]ay tantos caminos para poderla abreviar y tomándose resolución de una vez de la obra que a de haber se encargaran de hacerla conforme los dibujos que se les dieran a los precios que pareciere justo haciendo toda la obra de follajes de planchas de cobre con lo cual se podra escusar el vaçiarlos de bronce sin que se gaste tanta cantidad de metal cera y carbon y otros muchos materiales demas de que la obra quedara mas perfecta y acabada como al presente queda el friso y para el dorado quedara mas ligera para poderse dorar las pieças gastandose en esto menos azogue y oro y manos de doradores oficiales y peones con lo qual no son menester personas que hagan modelos ni baciadores ni cerrajero ni picador de limas escusando estos salarios y no son necesarios los materiales de cera, yeso fino, ladrillo de toledo, crisoles y lo de yerro y alambre siendo como sera mejor la obra de planchas de cobre que de bronce como podran informar todas las personas que entienden y travajan deste ministerio, siendo en gran daño de la real hacienda lo contrario, y pues por este camino han considerado que se ahorrara en toda la obra que falta 8.000 d[u]c[ados] poco mas o menos demas de la dilacion que abra haviendo de hacerse baciados los d[ic]hos bronce a V[uestra] mag[esta]d supp[li]can se sirva de mandar esto se bea y considere q[ue] se tome resolución de la forma que conviene se haga y pareciendo que la obra convenga se haga baciada ellos se obligaran y encargaran della y haran los modelos y ceras y todo lo demas perteneciente a la obra con mucha menos costa que se a echo hasta aqui escusando muchos salarios de jente, dando las fianças necesarias para que cumplieran con todo lo q[ue] se obligaren, en Mad[rid] a 16 de noviembre 1626”, y firman “Barinces” y “Horenbeld”¹⁰²⁸.

Bustamante calificó el memorial como “un ataque en toda regla” y ciertamente compromete notablemente la gestión y supervisión que Crescenzi está realizando del trabajo de los bronce al cuestionar la efectividad del fundido de las piezas. Denunciaban los elevados costes de material y personal que esta técnica había conllevado, proponiendo la ejecución en planchas de cobre, una medida que fue finalmente adoptada para la realización de los bronce de la cúpula.

Aún más audaces nos parecen las críticas incluidas por el Maestro Mayor de las Obras Reales Juan Gómez de Mora, en su carta a Gaspar Ruiz de Ezcaray, Secretario de la Junta de Obras y Bosques, el 18 de noviembre de 1626, donde presentaba el memorial redactado por los plateros el día 16 de noviembre. Gómez de Mora incluye un interesante prólogo en el que insiste en la falta de competencia de Crescenzi y en la posibilidad de resolver de manera más eficaz la obra restante del bronce, orquestando una astuta maniobra para dejar en evidencia la pericia y la maestría de Crescenzi: “Los plateros del escorial estan con sentimiento de ber quan mal los trata Ju.an Bapt[ist]a Crescencio deseando ellos ver acabada esta obra para tratar

¹⁰²⁸ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, Leg. 3 (antiguo Leg. 1826), s.f. (16/11/1626), publicado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 190, n. 102.

de su comodidad pues en md les estan rogando dicen tambien que el querer açer nuevos modelos son dilaciones y mas gasto p[ar]a su mag[esta]d y porque esto se bea me [h]an pedido supp[lic]o a V[uestra] m[er]ce]d se sirva de darles dos letras p[ar]a el veedor del escurial p[ar]a que les [h]aga enseñar el dibujo que esta echo p[ar]a los follajes conforme a el ellos quieren a su costa [h]açer la mitad de un follaje en brebe tiempo p[ar]a que se bea como esto sale demas de ser buena la obra con mucho menos costo y que todo lo demas son imbenciones de Juan Bapt[ist]a para coger el salario de 140 d[u]c[ados] cada mes pues no se que a[h]orro [h]a sido gastar de la [h]acienda de su mag[esta]d en su [?] 9360 d[u]c[ados] de solo salario con que se pueden acabar la obra pues Juan Bapt[ist]a no pone mano en nada V[uestra] m[er]ce]d se sirba de que si les enseña este dibujo que piden pues en gran serbicio de su mag[esta]d el que se acabe esta obra y sin tanta cantidad y que el dibujo se les enseñe que no le quieren tener mas que dos [h]oras y sea sin que lo sepa Juan Bap[tist]a por que quando el acuerde este [h]echa la muestra y de lo que [costare] la bajaran un gran pedaço y yo fuera a besarle las manos y por no poder salir de p[alaci]o le supp[li]co en m[adri]d a 18 nov[iembre] 1626”¹⁰²⁹. Juan Gómez de Mora apunta al verdadero problema del panteón: la falta de arbitrios y el excesivo gasto que supone el salario de Crescenzi para las arcas reales, algo más de 9.000 ducados anuales, una cantidad desorbitada con la cual “se puede acabar la obra” en palabras del Maestro Mayor. Este salario, y la relativa puntualidad con la que será satisfecho, nos indica la especial categoría profesional de Crescenzi, totalmente al margen de las retribuciones habituales de los oficiales y artistas al servicio del monarca. Además, confirma su total control sobre la obra de los bronce, siendo el único encargado de ejecutar los dibujos a partir de los cuales Pietro Gatti desarrollaba los modelos en cera, que guardaba celosamente en su poder.

Estas críticas, fomentadas por la inestabilidad económica y profesional por la que debían estar pasando los tres plateros, se dirigen especialmente contra Crescenzi quien mostraría cierta predilección por otros operarios, como por ejemplo el citado Pietro Gatti. Pocos meses antes, el 30 de julio de 1626, los mismos plateros Vanderiet, Barinci y Horembek, se quejaron ante la Junta por el reparto a su juicio injusto, que Crescenzi había realizado de los salarios a los bronceistas: “s[e]ñor los plateros que estan sirviendo a S[u] M[agestad] en los r[eale]s entienrros de san lor[enzo]o el r[eal] = dizen que vinieron de lejanas tierras por mandado de su Mag[esta]d que Dios tiene y a 7 años que asisten en la d[ic]ha obra y de 4 a esta parte no [h]an reçibido paga entera y a año y medio que no [h]an recibido genero de dinero sino es la semana pasada que repartieron mucha cantidad de dineros mal repartidos porque a unos los pagaron por entero y a sola una persona le rrepartieron 12.000 r[eale]s no siendo este tal de provecho y a los d[ic]hos 3 plateros le rrepartieron a cada

¹⁰²⁹ Este memorial se encuentra en AGP, Sección administrativa, San lorenzo, Leg. 2 (antes Leg. 1825), citado en LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.* t. III, pp. 371-372 y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 206. Ha sido publicado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 190, n. 103.

cual 1.000 rs tan solamente siendo las personas mas menesterosas en la d[ic]ha obra y dello se les ha seguido muy grande daño de tal manera que no pueden asistir en el d[ic]ho lugar con tanta necesidad”¹⁰³⁰. Es posible que, en relación con esta pretensión, el conde de los Arcos reflexione sobre la conveniencia de que el dinero se reparta “dando si pudieren algo mas a los plateros q[ue] son tres = ya v[uestra] m[erced] habra visto sus quejas y lo que dizen y el caso es que quando ay poco din[ero]o y mucha necesidad todos se quejan y tienen razon y no se puede remediar”, y continúa más abajo: “tres dias ha q[ue] di este papel a los plateros y ahora bienen con que no se le [h]an dado a V[uestra] M[erced/agestad] hera su pretension llevar señalado lo q[ue] les han de dar porque estan mal seguros de Juan Bautista Crescençio. Pareceme que v[uestra] m[erced] los escriba q[ue] los ygualen con Ju.a Ant[oni]o seron y P[ietr]o Gato pues se les deve tanto como a ellos y habra lugar desto no dando por ahora como no se ha de dar nada a los ausentes pues ellos no los piden ni los [h]an menester y con lo que a ellos se les queria dar se puede cumplir con estos otros”¹⁰³¹.

Si analizamos el dinero repartido entre los bronceistas por Crescenzi a lo largo de 1626, observamos como efectivamente Juan Antonio Ceroni y Pietro Gatti recibirán una cantidad superior, 3.000 y 4.000 reales, respectivamente, frente a los 2.000 reales que deben percibir Barinci, Vanderiet y Horembek, así como “Juan Escultor”. Según consta por el memorial de Crescenzi, fechado en octubre de 1626: “El dinero que v[uestra] m[erced] me manda repartir entre los oficiales en mi conciencia sin dexar para mis salarios nada es desta manera: A Juan Antonio Ceron escultor 3.000 r[eales]s / A Pedro Gatti Maestro de modelos 4.000 r[eales]s / A Juan Escult 2.000 r[eales]s / A Juan Bautista Berinches 2.000 r[eales]s / A Jorge Horemberg 2.000 r[eales]s / A Nicolas Vandriet 2.000 r[eales]s / A Antonio Catonero 500 r[eales]s / A Juan Bautista Marcos picador de limas 700 r[eales]s / A Martin Fison 1.000 r[eales]s que son en todo 17.020 r[eales]s los de mas hasta los 18.000 r[eales]s lo dexo por ajustar mexor la quenta mas puntualmente conforme a la memoria de las piezas que ha hecho cada uno que

¹⁰³⁰ AGP, San Lorenzo Patrimonio, leg. 3 (antiguo Leg. 1826), s.f.

¹⁰³¹ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3 (antiguo Leg. 1826), s.f. (31/10/1626).

tengo asentada de mas dello que dan peones para pagar i el carpintero [Firma] Juan Bautista Crescençio”¹⁰³².

Con Crescenzi instalado en la corte madrileña a partir de 1626, y al margen de las críticas contra el superintendente, Barinci seguirá percibiendo algún dinero por su trabajo en los broncees del panteón. Todavía aparece, junto con Vanderiet, en las nóminas de la fábrica relativas al periodo entre 1628 y 1633, cobrando 1.600 reales por reparar “dos follajes de las urnas con sus hojas” y “cuatro cauliculos de los capiteles de las columnas que se habían de poner en el Altar”, además de “haber apomazado 40 rosas”¹⁰³³. En julio de 1633, Barinci viajó a Segovia por orden de Tomás de Angulo, quien le enviará seguramente por indicación de Crescenzi para “apartar i tantear el cobre que estaba en la casa del ingenio perteneciente al d[ic]ho pantheon a rraçon de a 18 r[eale]s cada día”¹⁰³⁴.

¹⁰³² Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, pp. 206-207 y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 188-189, n. 96. AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3 (antiguo Leg. 1826), s.f.: “(22/10/1626) Ju.a Batt[ist]a Crescençio. Sobre el d[iner]o q[ue] se ha de dar a los maestros y oficiales de la obra del panteon. En 22 de octubre de 1626 se embio copia deste papel a Juan Bautista Crescençio y a decirle el papel que v[uestra] m[erced] me embio cuya copia q[ue] es esta se bio en la Junta de obras y bosques y se decreto lo que ba escrito al margen embiolo a v[uestra] m[erced] para que assi se cumpla Dios g[uar]de a v[uestra] m[erced] como deseo m[adri]d 22 de octubre de 1626, Gaspar Ruiz Ezcaray [firma]”.

Un poco más adelante, se registra: Relacion de la cantidad de m[ara]v[edí]s que se deven a los of[icia]les que [h]an trabajado en los broncees de lo que [h]an echo asta [h]oy 27 de octubre de 1626 [al margen] Los que [h]an assistido

Juan Ant[oni]o çeronon escultor --- 5U500 rs

P[ietr]o Gatti maestro de hazer modelos ---- 17U160

[al margen]: estos tres plateros pretenden se les reparta mas q[ue] la bez pasada

Juan Bapt[ista] Berinche --- 10U500

Nicolas Bandriet ---- 10U032

George Orenber --- 7U532

[al margen] pretende se le pague p[ar]a yrse podiasele dar 1.000 r[eale]s) Francucho francuche--- 7U685

Joanes Escultor --- 8U613

Alonso Perez --- 1U500

[al margen] Martin Frisson ---- 980

[al margen] Domingo dessa [Dessai]--- 800

Aussentes = Antonio de gracia --- 2U126

F[rancis]co ginote ---900

Phelipe Arnaldi --- 2U410

F[rancis]co Marques --- 1U

Andres de Gordez[j]uela --- 650

Juan Bapt[ist]a Marcos --- 1U125

Julian de Spaña --- 300

A Juan Bapta Crescençio de su ss[alari]o de seis meses hasta fin del mes de octubre 9U240

Monta todo 88U053 r[eale]s”

¹⁰³³ AGP, TMC, Leg. 1578, s.f. “A los oficiales que avian trabajado en la obra de los broncees que se hizieron en la obra del panteon del monesterio del d[ic]ho san lorenço el real entierro de los serenissimos reyes de españa en diferentes dias y tiempos desde primero de henero de 1628 hasta el 5 de mayo de 1633 dandole a cada uno la cantidad que en su partida le ba señalado en esta manera”. También en AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “Datta general de lo que se paga a los oficiales que labran los broncees para los entierros reales del panteon este año 1628”.

¹⁰³⁴ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “En 24 del mes de julio de 1633 libro gaspar sanchez a este platero 576 r[eale]s por la ocupacion de 32 dias en la ciudad de segovia, donde fue por orden del secretario thomas de angulo a apartar i tantear el cobre que estaba en la casa del ingenio perteneciente al dho pantheon arraçon de a 18 r[eale]s cada día [...] todo lo cual se mando pagar por el d[ic]ho thomas de angulo y el s[eñor] marques de la torre de la real junta de obras y bosques”. Una copia en AGS, TMC, Leg. 1578.

Su matrimonio con la hija de Juan González (celebrado con anterioridad a 1629), impulsará a Barinci para tratar de mejorar su situación profesional dentro de las Obras Reales, como demuestran las dos peticiones para dos oficios distintos que hemos localizado entre la documentación del Archivo de Simancas. En 1629 solicita al Monarca, a través de la Junta de Obras y Bosques, la plaza de veedor y contador del monasterio escorialense, vacante tras la muerte de Pedro de Quesada y que finalmente “heredó” su hijo, Diego de Quesada¹⁰³⁵. En el memorial que incluye, Barinci ofrece interesantes noticias acerca de su trabajo en el Escorial y sus planes de futuro en la corte. Confirma que fue uno de los maestros “que por mandado del Rey fueron traídos de Italia para hacer los reales entierros”, que ha “asistido en la dicha obra diez años y medio sin haberse jamás ausentado de ella”. Tras exponer sus penurias económicas, declara hallarse “con necesidad y pobre” y que además le causó gran necesidad “el haberle pagado el trabajo de seis años y de dos oficiales suyos que había tenido siete días antes de la baja de la moneda”. Consciente de la dificultad de obtener la vacante, Barinci no duda en subrayar su parentesco con el maestro de cantería Juan González “que sirvió a V[uestra] Mag[esta]d en la obra y fabrica de san Lorenzo el r[ea]l toda su vida y por su fin y muerte dejó a su mujer y quatro hijas y un hijo muy pobres y necesitados”.

Como aliciente, ofrece al monarca un trato interesante con respecto a la obra del panteón; si obtiene el puesto, Barinci se compromete a ejecutar los bronceos que faltan para concluir la obra, que costarán unos mil ducados, contentándose con el salario de veedor: “ofrece servir a V[uestra] Mag[esta]d en acabar el d[ic]ho pantheon poniendo el trabajo de su persona sin interés alguno aunque sea en term.o limitado y asimismo ofrece tenerle bien y reparado por toda su vida. Y dice el suplicante que para dejar la d[ic]ha obra acabada teniendo las manos sin costa no se gastara mil ducados porque tiene V[uestra] Mag[esta]d mucho metal y cobre y otros materiales harto para toda la obra y se escusaran muchos salarios y otros gastos q[ue] se ofrecen sin provecho de la obra”.

Por último, da noticia de anteriores súplicas para que se le concediera la plaza de “ensayador del Ingenio de Segovia o en la futura sucesión della o en cualesquier otra parte conforme a su agilidad como en otros memoriales tiene supplicado a V[uestra] Mag[esta]d”. Al no habersele concedido esta merced, “suplica a su magestad se la haga del officio de veedor de las obras del escorial”. Efectivamente en 1635, Barinci vuelve a solicitar el oficio de veedor del Alcázar de Segovia, como consta por su petición a la Junta: “Ju.a Bap[tis]ta Verlinches platero; que refiere vino de Italia por mandado de V[uestra] Mag[esta]d para la obra del p[a]nteon y que ha trabajado en ella mas de 16 años supp[li]ca que en esta

¹⁰³⁵ Además del propio Diego de Quesada, el oficio de veedor y contador del Escorial será solicitado por Andrés de Ledesma, conserje de Aranjuez, Melchor de Aparicio, escribano de San Lorenzo y el maestro de cantería del Escorial, Bartolomé Hernández, *vid.* AGS, CySR, Leg. 334, ff. 286 y ss. El memorial del Barinci, en el f. 401.

consideración V[uestra] Mag[esta]d se sirva de hacerle m[er]ced del oficio de veedor = consta ser cierto lo que refiere en q[uan]to a sus servicios”¹⁰³⁶.

Como hemos mencionado, a partir de la reactivación de las obras del panteón, en 1638, Barinci se convertirá en el principal responsable de los trabajos en bronce, sustituyendo a Crescenzi en la distribución del dinero para satisfacer el trabajo de los operarios¹⁰³⁷. En principio su compañero Vanderiet, calificado como fundidor, iba a ocuparse de la reparación y ejecución de los bronce que faltaban por colocar en el panteón, como consta por un primer pago de 300 ducados el 30 de octubre de 1638 “a cuenta de lo que montare el baciado de bronce que ha de haçer de molduras para la obra del panteón [...] según que con el [Vanderiet] está concertado”¹⁰³⁸. Dicho concierto, se produjo el 13 de octubre de 1638 ante el escribano Diego Martínez de Nobal, siendo Barinci el fiador¹⁰³⁹.

Sin embargo, Barinci consiguió hacerse con el concierto en el mes de abril de 1639, cuando el marqués de Torres, D. Martín Abarca Bolea, sucesor de Crescenzi en la Superintendencia de Obras Reales “henvio orden por escrito para que attento que Juan bautista Berinches era fiador de Nicolas Banderet y que este no tenia traça ni modo para acabar la obra de los bronce del panteon se le quitasse la d[ic]ha obra y corriese por q[uen]ta del d[ic]ho Juan Bautista Berinches y consiq[uen]temente se le quitassen todas las herramientas y materiales que tuviesse en su poder para la obra y se entregasse al d[ic]ho Juan

¹⁰³⁶ AGS, CySR, Leg. 309, f. 128. En el f. 129 se registra la solicitud de Francisco Gutierrez de la Cotera, aparejador de las obras del Alcázar de Segovia “que hace oficio de maestro mayor dellas”, quien se ofrece para servir ambos oficios con el único salario de veedor. Ninguna de estas dos consultas está fechada, pero pueden referirse al oficio de veedor del Alcázar de Segovia, vacante desde la muerte de Domingo de Mendiola con anterioridad al 25 de enero de 1635, y que tenía aparejados 200 ducados anuales de salario y 300 reales para casa de aposento. Mendiola había sido además pagador de la fábrica del Escorial, *vid.* DE ISASTI, Lope, *Compendio historial de la MNYML provincia de Guipúzcoa por el Doctor Lope de Isasti en el año de 1625*, impreso en San Sebastián por Ignacio Ramón Baroja, 1850, p. 385 y especialmente RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso., *Alcaides, tesoreros y oficiales de los Reales Alcázares de Segovia: un estudio institucional*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones Universidad, 1995, p. 167.

¹⁰³⁷ AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 7332, s.f.: “Memoria del dinero que yo Juan Bautista Barinchetus e gastado en del dia y 11 de maio de 1639 que el señor be[ed]o[r] me entrego la obra por mandado del señor marques de torres superintendente desta obra del panteon”. Este legajo fue dado a conocer por BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 194, n. 130. Por cierto que el marqués de Torres, D. Martín Abarca Bolea, Superintendente de las Obras Reales, también parece sustituir a Crescenzi como superintendente del panteón.

¹⁰³⁸ AGS, TMC, Leg. 1578, s.f., “Cuenta y razón que se tiene con el dinero que se gasta y libra en la obra del panteón de san lorenzo el real a las personas que en el trabajan y otros gastos pertenecientes [...] A nicolas Banderiet fundidor v[ecin]o de madrid 300 ducados por libranza de 30 de octubre de 1638”. En octubre de 1638 se retoman las obras del panteón, siendo visitadas de nuevo por Alonso Carbonel, Martín Ferrera y el marqués de Torres, citado en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 210 y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 194, *vid. Infra*.

¹⁰³⁹ AGS, TMC, Leg. 1578, s.f., “Nicolas Bandiret, fundidor vecino de Madrid [...] se concertó en hacer cada bara de molduras a 3 ducados baciado limado ajustado y entornillado dispuesto para q se pueda dorar y se a de descontar 1000 rs de lo que montare toda la dha obra y la a de dar acabada para el dia de todos los santos de 1639 = y la paga primero 300 ducados por adelantado, otros 300 mediada la obra y la ultima paga acavada a contento del maestro mayor de las dhas obras”.

ba[tis]ta y a Gregorio Montero vaciador en su nombre como se hizo así”¹⁰⁴⁰. De este modo, el italiano Barinci en compañía del vaciador Gregorio Montero, se comprometían a ejecutar los bronce de la “cornisa arriba”, pero Barinci tampoco aparecerá en el último concierto de los trabajos del bronce. El 15 de octubre de 1639, el marqués de Torres concertó con Gregorio Montero y Juan de la Plaza, plateros, la ejecución de las molduras de las urnas que faltaban por realizar¹⁰⁴¹. Bustamante indicó la disolución de la compañía formada entre Barinci y Vanderiet, atendiendo a una nueva escritura fechada el 10 de mayo de 1639¹⁰⁴². La liquidación y el pago de los trabajos se prolongaría durante varios años, y todavía en 1640 Vanderiet otorga poderes a Barinci para cobrar en su nombre ciertas cantidades adeudadas por este trabajo ante el pagador del Alcázar¹⁰⁴³.

¹⁰⁴⁰ AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 7332, s.f. “Por papeles desta contaduria y veeduria consta que en 20 del mes de abril del año passado de 639 el s[eño]r marques de torres que esta en gloria henvio orden por escrito para que attento que Juan bautista Berinches era fiador de Nicolas Banderet y que este no tenia traça ni modo para acabar la obra de los bronce del panteon se le quitasse la dha obra y corriese por q.ta del dho Juan Bautista Berinches y consiq.temente se le quitassen todas las herramientas y materiales que tuviesse en su poder para la obra y se entregasse al dho jua ba[utis]ta y a Gregorio Montero vaciador en su nombre como se hizo asi y el d[ic]ho Juan Baustista puso de su p[ar]te persona confidente para que fuesse sobreestante al qual ha ido enviando din[er]os para pagar los oficiales por q[uen]ta del d[ic]ho Juan Bautista, en 7 de agosto de 1640”, Firma Diego de Quesada, veedor y contador de la fábrica. Al final de una “memoria del dinero enviado por Juan Bautista Andrés de Atienza” se indica: “Digo yo Gregorio Montero que concerte con Juan Bautista Barinetes de acabar la cornissa arriba questan por su quenta [...] y recibio un dinero, y por no saber firmar rogo a un te[stig]o lo hiciera por el en 7 de agosto de 1640”.

¹⁰⁴¹ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3 (antes 1826), s.f, publicado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 194-195, n. 131.

¹⁰⁴² AGP, Patronato, San Lorenzo, Leg. 7332, s.f. Escritura en la villa del escurial a 10 de mayo de 1639, “presentes Juan bapt[ist]a Varinches y Nicolas Vanderet plateros v[e]z[in]os de la villa de madrid dijeron que en ellos se habia otorgado scri[ptur]a de concierto y compañía para la r[ea]l fabrica del panteon con ciertas condiciones, una de las cuales es que a Vanderet se le debian dar 16 r[eale]s cada dia de los q[ue] trabajara en d[ic]ha obra, pero como el tiempo que ha asistido ha tenido poca continuacion, se ha convenido que se le den 1.000 r[eale]s, materiales y jornales de oficiales incluido, y a partir de esa fecha se le den por cada dia que asistiera a su trabajo 10 r[eale]s”, citado y parcialmente publicado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 194, n. 130.

¹⁰⁴³ AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 7332, s.f. Escritura en Madrid a 12 de henero de 1640, “Nicolas Van deret platero vecino de Madrid criado de su magestad., a Juan Bautista Barinches, asimismo platero vecino de la d[ic]ha villa, para que por él y en su nombre pueda pedir y demandar recevir avere y cobrar de su mag[esta]d y de Pedro Jeronimo Mancebo pagador [del Alcázar] todo lo que pareciere estarse debiendo de la obra del baciado y molduras de bronce del panteon de la media naranja del panteon”; confesó haber recibido de Barinci “200 r[eale]s por q[uen]ta de lo que ubiere de ganancias en la d[ic]ha obra se los ha de pagar en lo que procediere de la obra del rosson del d[ic]ho panteon en que el d[ic]ho Barinches le a de hacer pago y aciendo perdida en la d[ic]ha obra de las d[ic]has molduras el d[ic]ho nicolas banderet a de satisfacer al d[ic]ho Berinches la mitad de las d[ic]has perdidas” = ante mi Diego Martinez de Nobal, [e]s[criba]no de su mag[esta]d y de la Junta de Oras y Bosques”, citado en BUSTAMANTE, Agustín, *op. cit.*, p. 194, n. 130. En una memoria del dinero enviado se indica que “A Nicolas de Banderete se le han pagado 166 reales por 22 idas que trabajó limando algunas piezas de la media naranja y fajas de las lunetas”. Todavía en 1640 parece que se le libran 5.316 reales “a quenta de lo que montare el bañado de bronce que se ha de hacer de molduras”, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3 (antes leg. 1826), s.f.

Barinci y Vanderiet habrían trabajado juntos, al margen del panteón, en otra de las obras emprendidas por Crescenzi y estrechamente vinculada a la fábrica del panteón, el sepulcro de la emperatriz Doña María en las Descalzas Reales de Madrid¹⁰⁴⁴.

e) Nicolás Vanderiet y Jorge Horembeke

Por último, Crescenzi trajo de Italia a la compañía de “plateros” Nicolas Vanderiet y Jorge Horembeke, calificados en las nóminas como reparadores, al igual que Barinci¹⁰⁴⁵. Aunque Baglione constata que formaron parte del equipo italiano de operarios que se trasladó a la fábrica por decisión de Crescenzi, su aparición en los registros y nóminas del panteón no se producirá hasta 1621, pudiendo suponer una llegada algo más tardía¹⁰⁴⁶.

Ninguna noticia podemos referir acerca del origen, formación o actividad de estos dos operarios, que por su apellido podrían proceder de los estados limítrofes de Austria o Suiza, importantes focos de inmigración de artistas a tierras italianas. Su actividad ha quedado circunscrita a la fábrica del panteón escurialense, sin que hayamos logrado recabar más datos acerca de su actividad posterior.

A este equipo se les confiaron piezas especialmente delicadas. En 1622 se les paga 1.000 reales por reparar “una pieza gran[de] del friso que va encima de los anaqueles”¹⁰⁴⁷. Al año siguiente están reparando un “pedazo de follaje de la puerta”¹⁰⁴⁸. En 1624, Vanderiet está trabajando en un “candelero del Altar y la rossa grande de la bóveda”, dos piezas importantes del ornato del panteón¹⁰⁴⁹, y cobrará también por “haber reparado 6 follaxes de bronce de las urnas sin las ojas que van debajo a 400 r[eales] cada follaje y reparó 16 rojas de bronce de la bóveda, a 26 r[eales] cada una”¹⁰⁵⁰. Entre 1625 y 1627, Vanderiet cobrará por continuar la reparación de las piezas de la puerta del panteón, además de las “hojas” y “rosas” de los capiteles de bronce del altar, los follajes de las urnas y la reparación de “3 rosas de la bóveda”, en paralelo al trabajo que realizará “Jorje Orembeox”, ocupado también con la

¹⁰⁴⁴ Barinci habría reparado “dos zimazas de bronce de las mensulas del entierro e la serenissima emperatriz y los otros 220 rs por haber reparado de bronce 2 perfiles de las dhas mensilas”, y Vanderiet “1.500 r[eale]s por aver reparado dos mensulas de bronce entalladas del entierro de la serenissima emperatriz con todos su recaudo de ojas y cogollos”, en AGS, TMC, Leg. 1578, (1625-1627).

¹⁰⁴⁵ Los apellidos de estos dos artífices son registrados en la documentación (y bibliografía) de la manera más dispar. Vanderiet es citado como Andriet o Baldriet. Horembeke, como Orembeox o Bembret. La grafía que aquí proponemos deriva de apellidos todavía hoy existentes.

¹⁰⁴⁶ En la primera de las nóminas que tenemos constancia no aparecen registrados, *vid.* AGS, TMC, Leg. 1555. El primer registro es en marzo de 1621: “George Benbret y Niculas Andriet”.

¹⁰⁴⁷ AGS, TMC, Leg. 1555, s.f., Nóminas de julio a septiembre de 1622.

¹⁰⁴⁸ AGS, TMC, Leg. 1555, s.f., Nóminas desde 1 de septiembre hasta octubre de 1623.

¹⁰⁴⁹ AGS, TMC, Leg. 1555, s.f., Nóminas desde mayo a agosto de 1624. Se le paga 1.200 reales. Dato publicado en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1960), *op. cit.*, p. 233.

¹⁰⁵⁰ AGS, TMC, Leg. 1555, s.f., Nóminas de septiembre-diciembre 1624.

reparación de los candeleros del altar, las “hojas” y “rosas” de los capiteles del Altar, y las “hojas” debajo de los follajes de las urnas¹⁰⁵¹. En 1628, Vanderiet “oficial de platero” cobrará 400 ducados, cantidad bastante importante, por 11 “piezas de follaxe de bronce que hizo, labró y reparó para las hurnas”, ejecutadas posiblemente en una fecha anterior¹⁰⁵².

No sabemos cuando debió deshacerse la compañía Vanderiet-Horembeke, pero dada la futura asociación entre Vanderiet y Barinci, es probable que Horembeke decidiera regresar a su patria a partir de 1628. Por su parte, Vanderiet seguirá figurando en los registros de pagos, como consta por las nóminas de 1628 y 1633, donde se le paga por reparar diez hojas de las piezas de debajo de las urnas y uno de los follajes de dichas urnas, además de varias pequeñas piezas que formarían parte de los capiteles del altar: “onze cauliculos de las columnas a 150 r[eale]s cada uno [...] porque reparo quatro ojas del medio de los dihos capiteles a 100 r[eale]s cada una = y [...] porque reparo quatro ojas ricas de los dihos capiteles a 60 r[eale]s cada una”. En este mismo documento se indica que también había baciado cuatro piezas del friso, lo cual, si fuera cierto y preciso este registro, supondría una prueba de la destreza de Vanderiet también como fundidor y no sólo como reparador¹⁰⁵³.

El 12 de enero de 1640, Vanderiet se titulaba en un documento “platero, vecino de Madrid y criado de su magestad”¹⁰⁵⁴, lo que sugiere su traslado a la capital, al igual que Barinci, y su entrada al servicio del monarca, dos extremos que no hemos podido contrastar.

f) Giuliano Spagna

Apenas nada sabemos del último de los operarios que, según las primeras nóminas y el testimonio de Baglione, fueron contratados en Italia por Crescenzi. Llamado Julián o Giuliano

¹⁰⁵¹ AGS, TMC, Leg. 1578, s.f., Nóminas de 1625-1627: A Niculas Valdriet: “[...] 1.200 r[eale]s por dos piezas de follaxe de bronce reparadas que ban a los lados de la puerta” = mas 78 r[eale]s por aver reparado 3 rosas de la bobeda a 26 r[eale]s cada una; 680 r[eale]s por haber reparado 4 ojas del medio del capitel de bronce del altar a 170 r[eale]s cada una = 352 r[eale]s por aver reparado 4 ojas de los lados de los dihos capiteles a 8 ducados cada una = mas 200 r[eale]s por quatro rosas del dho capitel a cinquenta reales cada una = mas 2.000 reales por haber reparado 4 follajes de bronce de las hurnas con sus ojas debajo a 500 r[eale]s cada una con su oja = 300 r[eale]s por haver reparado otras tres ojas de bronce que van debajo de los follajes de las hurnas”.

A “Orenbeox” se le pagan: “5.132 r[eale]s que balen [...] los 600 r[eale]s por aver reparado un candelero de bronce del altar = 680 r[eale]s por aberreparado quatro ojas del medio de los capiteles de bronce del altar ha 170 r[eale]s cada una, 352 r[eale]s por haber reparado 4 ojas de los lados de los dichos capiteles a 88 r[eale]s cada una = y 200 r[eale]s por haver reparado quatro rosas de los d[ic]hos capiteles a 50 r[eale]s cada una = 2.000 r[eale]s por 13 ojas de bronce de las que ban devajo de los follaxes de las urnas a 100 r[eale]s cada una [añadido al margen]: 1000 r[eale]s por aver reparado 4 follaxes de bronce con sus ojas que van debajo a 500 r[eale]s cada uno con su oja”

¹⁰⁵² AGS, TMC, Leg. 1578, s.f (1628).

¹⁰⁵³ AGS, TMC, Leg. 1578, s.f (1628), “A los oficiales que avian trabajado en la obra de los broncees que se hizieron en la obra del panteon del monesterio del dho san lorenço el real entierro de los serenissimos reyes de españa en diferentes dias y tiempos desde primero de henero de 1628 hasta el 5 de mayo de 1633 dandole a cada uno la cantidad que en su partida le ba señalado en esta manera”. De hecho en la escritura de concierto de 1638 vimos cómo se citaba “Banderiet fundidor”, *vid. Supra*.

¹⁰⁵⁴ AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 7332, s.f., *vid. Supra*.

Spagna, es calificado en las nóminas como “reparador” y debía ser un artífice respetado ya que cobraba el segundo salario más elevado, sólo por debajo de Pietro Gatti¹⁰⁵⁵.

Debía también contar con la confianza de Crescenzi, quien lo envió en alguna ocasión a Madrid para comprar materiales para la obra de los bronce, encargándose además de “yr aVila [a la Villa] a dar una traza en unas planchas de cobre q[ue] se bati[er]on para el friso”¹⁰⁵⁶. No creemos que durase muchos años en la fábrica escorialense, ya que también figuraba entre los “ausentes” en octubre de 1626¹⁰⁵⁷.

g) *Giovan Antonio Ceroni*

De Juan Antonio Ceroni, Cerón (quizá Giovan Antonio Ceroni), escultor milanés nacido en la ciudad de Como, nos han llegado algunos datos que nos permiten imaginar su trayectoria en España, aunque no existe ningún estudio que permita averiguar con precisión los pormenores de su formación italiana y el origen de su traslado¹⁰⁵⁸. Díaz del Valle es el primero en ofrecer noticias, indicando su procedencia y cómo “*hizo los Angeles del Panteon nuevo del conbento r[ea]l de el escorial y la portada de S. Esteban de Salamanca y unas estatuas de stuchi q[ue] estan en el Palacio r[ea]l del Pardo*”¹⁰⁵⁹. Con esta información como punto de partida, Palomino trazó una pequeña biografía del escultor, concatenando los acontecimientos narrados por Díaz del Valle: “Juan Antonio Ceroni, milanés y escultor insigne, fue llamado por el Señor Phelipe Quarto para la execución de las Estatuas de los Angeles de bronce, que están en el Panteón nuevo del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, en cuyo tiempo executó también la célebre Portada, o Fachada de S. Estevan de

¹⁰⁵⁵ Por los documentos de nóminas ya citados, sabemos que Spagna recibiría 9 reales diarios, frente a los 8 y 7 que recibían otros reparadores.

¹⁰⁵⁶ AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 84, *Data de cosas extraordinarias de los entierros del panteon de año 1623*. Mayo: Libranza a Crescenzi del pagador Muñoz el 20 de mayo de 1623: “a Julian de españa ciento y cinq[uen]ta r[eale]s por diez di[a]s de cam[in]o q[ue] se ocupo en yr aVila [a la Villa] a dar una traza en unas planchas de cobre q se bati[e]on para el friso; pago a un hazedor q t[ien]e en madrid q[ue] compra todos los materiales neçess[ari]os para la labor de los d[ic]hos bronce 506 r[eale]s de dos [días] q[ue] se ocupo en lo susod[ic]ho”.

¹⁰⁵⁷ AGP, El Escorial, Patrimonio, Leg. 3, s.f (27/10/1626) y AGS, CySR, 332:1, f. 461, “Relación de la cantidad de m[a]r[a]v[ed]es que se deven a los oficiales que an trabajado en la labor de los bronce del Panteon de S.t Lorenzo el R[ea]l de lo que an hecho hasta oy 27 de octubre de 1626 q es desta manera”. A “Julián de España” se le restan debiendo 300 reales.

¹⁰⁵⁸ Sobre Juan Antonio Ceroni no existe ninguna monografía, tan solo noticias parciales de su actividad. García López, en su edición crítica del manuscrito de Diaz del Valle, incluye una nota biográfica con precisas referencias sobre Ceroni, *vid.* GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, pp. 215-216, n. 72. En 1622, el capitán Giulio Cesare Fontana le paga 4.750 reales “por dos estatuas de bronce fingido de nueve pies cada una”, *vid.* DÍEZ BORQUE, *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 46.

¹⁰⁵⁹ *Vid.* GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, pp. 215-216. Muy posiblemente el cantorico conociera y tratara con familiaridad a uno de sus hijos, Antonio Ceroni “pintor” y vecino de Madrid, a quien califica como un “moço muy virtuoso y buen pintor y colorista” indicando además aspectos de su personalidad al afirmar “es poco dichoso por no ser entremetido y ser de natural melancolico”, *ibídem*, pp. 215-216.

Salamanca; lo qual hizo con tan superior acierto, que qualquiera de las dos Obras basta para merecerle nombre inmortal. Murió en Madrid por los años de mil seiscientos y quarenta, y a los sesenta y uno de su edad”¹⁰⁶⁰.

Precisamente la portada del convento dominico de San Esteban de Salamanca, especialmente el relieve principal que representa la *Lapidación de San Esteban*, supone el punto de partida de Ceroni en España, firmado y fechado en 1610. Ponz confirmaba que dicho relieve estaba firmado por *Io Antonius Ceronio* y la fecha fue indicada años más tarde por Modesto Falcón¹⁰⁶¹. Ceán Bermúdez, siguiendo a Llaguno, ampliaba las noticias sobre el escultor Alonso Sardiña, quien habría trabajado en la realización de algunos de los relieves y estatuas de la portada de San Esteban a excepción de aquellos ejecutados por Ceroni, pero retrasaba esta intervención “por los años de 1626” según constaba en los documentos del Archivo de la parroquia de San Esteban¹⁰⁶². Recientes estudios sobre el convento salmantino, han permitido documentar la contratación de esta obra el 28 de septiembre de 1609, quedando concluida en julio de 1610, cuando termina su trabajo para los dominicos¹⁰⁶³.

Que sepamos, no existe confirmación de que Ceroni decidiera regresar a Italia entre 1610 y 1620, cuando es segura su presencia en Madrid como tasador de los bienes del pintor Teodosio Mingot. Posiblemente Ceroni continuó su trabajo en España, aprovechando la oportuna presencia en Madrid de Crescenzi para presentar sus servicios al Monarca o al propio Crescenzi¹⁰⁶⁴.

La presencia de Ceroni en las obras del panteón se documenta al poco de comenzar los trabajos, en relación con el envío de materiales para el panteón, razón por la cual cobrará 12 ducados por seis meses en los que se ocupó, desde el primero de diciembre de 1619 hasta el

¹⁰⁶⁰ Vid. PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 297. Esta misma biografía será difundida por CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1800), *op. cit.*, t. I, p. 315.

¹⁰⁶¹ PONZ, Antonio (1783), *op. cit.*, t. XII, p. 227: “aunque el baxo relieve del medio que representa el martirio de San Esteban se hizo muchos años después [de la fachada gótica], y está firmado: *Io: Antonius Ceroni me fecit*”; FALCÓN, Modesto, *Salamanca Artística y Monumental*, Salamanca, 1867, pp. 145-146: “su nombre se lee en la piedra donde apoya su mano el santo, así como en otra que está tomando uno de los verdugos se distingue el año de 1610, en que se ejecutó este bellísimo relieve”.

¹⁰⁶² CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1800), *op. cit.*, t. III, p. 356, y también LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. I, p. 168.

¹⁰⁶³ El concierto conservado en el Archivo de Protocolos de Salamanca fue publicado por HERNÁNDEZ, Benigno, “Nuevos datos sobre la fachada de la Iglesia de San Esteban. La obra del milanés Ceroni”, en *Salamanca, Revista Provincial de Estudios*, nº 7, 1983, pp. 107-113, permitiendo aclarar las distintas hipótesis ofrecidas por los historiadores sobre la participación en la obra del milanés.

¹⁰⁶⁴ Vid. BARRIO MOYA, José Luis, “La testamentaria del pintor valenciano Teodosio Mingot: 1620”, en *Archivo del Arte Valenciano*, vol. 79, 1998, pp. 37-40, en GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, p. 215, n. 72. No parece que Ceroni formara parte de la expedición italiana de Crescenzi, ya que no es citado por Baglione ni registrado en las primeras nóminas en relación con estos broncistas. Aunque Rotondo afirmaba que Ceroni “fue llamado con este objeto por Felipe IV”, *vid.* ROTONDO, Antonio, Descripción de la gran Basílica del Escorial, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, 1861, p. 114, citado en PORTELA SANDOVAL, Francisco J., “Varia sculptorica escurialensia”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco J. (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial*, actas del Simposium (San Lorenzo del Escorial, 1-4/9/1994), San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 1994, pp. 215-254 (p. 225).

primero de junio de 1620¹⁰⁶⁵. El cometido principal de Ceroni fue siempre la ejecución de los ángeles que debían decorar los huecos entre pilastras del panteón, soportando los candelabros que iluminarían el recinto. Junto a Ceroni trabajaba un equipo de colaboradores en la fundición de los ángeles, destacando la presencia de Juan Mónaco a quien se le asignó la compleja tarea del vaciado en bronce de los modelos en cera previamente ejecutados por Ceroni¹⁰⁶⁶. Con la realización de ocho pares de alas en planchas de bronce, procedimiento más sencillo y económico que el fundido y posterior reparación de las piezas, se concluía la ejecución de estos ángeles, recibiendo además Ceroni alguna cantidad de dinero para compensar los materiales que habría comprado a su costa¹⁰⁶⁷.

Al igual que ocurría con otros maestros, Crescenzi siguió confiando en Ceroni para otras empresas, encargándole algunos trabajos en el palacio del Buen Retiro.

Además de los italianos, Crescenzi contrató a varios maestros locales para trabajar en la fundición de los bronce. Por las nóminas que él mismo redactaba y firmaba, sabemos que trabajaron en la fábrica Felipe Harnaldo, Martín Frison (limador), Juan Escult o Escultor¹⁰⁶⁸, Cristóbal Rodríguez, Domingo Ribas, Juan Bautista Marcos (picador de limas), Mathias

¹⁰⁶⁵ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., Gastos extraordinarios del Panteon “desde prim[er]o de diz[iembre] del año passado de 620 [h]asta primero dia deste press[en]te mes de junio”. De nuevo se le continuará este salario “A Juan Ant[oni]o çerron rresidente en madrid q[ue] [h]a tenido y tiene cargo de comprar todas las cosas q[ue] se le embian a pedir y abiar las al escorial por el trabajo que ha tenido hasta ahora en lo se concerto en 12 d[u]c[ados]”, según consta en una memoria dada por Crescenzi el 2 de julio de 1620, en el mismo legajo.

¹⁰⁶⁶ AGS, TMC, Leg. 1555, s.f. y ABMSLEE, XV/38. Por nómina de mayo-agosto de 1624, sabemos que Mónaco vacía de bronce “14 follaxes de las urnas con sus ojas a 150 r[eale]s, mas se le rresto dev[ien]do de ocho ángeles de bronce que ha baciado en vezes 800 r[eale]s q todo mont.o 2.900 r[eale]s”. Por la misma nómina sabemos que estos ángeles tenían además añadidos ocho pares de alas ejecutadas en planchas de bronce también por Ceroni y “sus oficiales”: “Juan Anto.o Ceron y sus oficiales hizieron de plancha, ocho pares de alas de angeles a 200 r[eale]s”. La intervención de Mónaco en la fábrica fue recogida en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 209.

¹⁰⁶⁷ AGS, TMC, Leg. 1555, octubre-noviembre 1626, Ceroni cobra 427 reales y medio “para plata para soldadura de los ocho angeles de bronce q[ue] a hecho para el d[ic]ho panteon y los restantes de comprar almaçarron, pez drieda azeite cola almidore bramante y otros materiales para los moldes de los dhos angeles”.

¹⁰⁶⁸ En 1626 Juan Escult o Escultor denunciará ante la Junta sus penurias económicas y reclamará que se le den 1.000 reales que se le deben de los 2.000 reales prometidos por Crescenzi, según la cuenta realizada en 1626, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patrimonio, Leg. 3, s.f.: “(1626) Juan escultor oficial de la obra de los bronce del Panteon dice que el [h]a trabajado en los d[ic]hos bronce y en rrepararlos y ajustarlos en las piedras abra seis años y que ha tenido por su quenta mucho tiempo oficial y dos o tres peones a los quales todos tiene pagado su trabajo a cuya causa esta muy pobre y adeudado particularmente por haber continuado siempre el trabajo aunque faltaren las pagas y haberle socorrido muy poco en ellas y ahora ultimamente haviendole mandado dar 2.000 r[eale]s el Marques Crescencio no se le han dado mas de 1.000 de que se le ha seguido mucho daño por estar muy empeñado y pobre y haber servido con tanta puntualidad como otro cualquiera = supp[li]ca a V[uestra] Mag[esta]d mande se le pague lo que pareciere debersele conforme a la quenta hecha por el d[ic]ho marques superyntendente de la d[ic]ha obra para que pueda continuar el r[ea]l servicio que en ello rrrescivira bien y m[er]ced”, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 191, n. 105.

Martínez, Jorge Juz, Jacques Singlada, Andrés Mazo (baciador) y Bartolomé Rodríguez (hundidor)¹⁰⁶⁹.

3. El taller de los bronce de El Escorial: organización y sistema de trabajo.

Crescenzi se instaló en el monasterio de El Escorial con su equipo de bronceistas desde el jueves 12 de diciembre de 1619, fecha de la primera nómina de operarios. Los artífices que recoge esta primera lista son los siguientes: Pietro Gatti, maestro de hacer modelos (*Pietro Gatto Siciliano*); Julián de España, platero (*Giuliano Spagna argentiere*), Francucho Francuchi (*Francuccio Francucci fonditore*) y Clemente Censor su sobr[ino] hundidores (*Clemente Censore fonditore*), F[rancis]co Ginori, reparador (*Francesco Generino Scultore*), Juan Bap[tist]a Barinche platero (*Gio. Battista Barinci Sanese Argentiere*). Todos ellos coinciden con la nómina ofrecida por el biógrafo Baglione aunque, como ya advertimos, falta la incorporación de Nicolás Vanderiet y Jorge Horenbek, oficiales posiblemente contratados en Italia, que se incorporarán poco después.

El taller de ejecución de los bronce capitaneado por Crescenzi, englobaba un número importante de operarios de distinta cualificación profesional, divididos principalmente entre fundidores o vaciadores, reparadores-plateros, limadores y bruñidores, en correspondencia con las dos principales fases de ejecución de las piezas. Además habría que sumar diversos peones y operarios de menor rango que trabajarían bajo sus órdenes realizando diversas tareas.

¹⁰⁶⁹ ABMSLEE, XV/34, [autógrafo de Crescenzi] Nómina de los oficiales extranjeros que han venido de Italia a baciador y labrar todo el bronce para la obra de los entierros reales del panteón del monast[er]io de s[an] lorenzo el real que han trabajado desde el primer día de julio hasta los 31 del d[ic]ho mes de 1620.

P[ietro] Gatti de modelos a treinta ducados al mes

Phelipe Hernandez reparador veinte i cinco días a ocho reales al día ---

Julian Espanna reparador veinte i cinco días a siete reales ---

Francisco Ginori reparador veinte i cinco días a siete reales el día

Francucho Francuchi i Clemente Censor su sobrino a dieciseis reales entre entrambos veinte i cinco días ---

Mas devense al d[ic]ho Francucho para cinco noches a razón de diez reales por cada noche [...]

[firma] Juan Bautista Crescentio

A continuación, otra cuenta: “Nomina de los demas oficiales que se han recebido i annadido a los extranjeros para trabajar en la misma obra del Panteón de San Lorenzo el Real del 24 del mes de junio pasado [h]asta todo el 31 de julio presente 1620:

Martin Frison limador treinta días a razón de nueve r[eale]s al día

Cristobal Rodriguez a treinta días a razón de siete r[eale]s el día

Domingo Ribas, desde el ultimo del mes pasado asta todo el presente veinte i seis días a ocho r[eale]s el día

Juan Bautista Marcos picador de limas, seis días de trabajo de todo este mes a siete r[eale]s el día

Mathias M[o]rez, tres días de este mes a razón de siete r[eale]s el día

Jorge Juz tres días de este mes a cuatro r[eale]s

Jacques Singlanda once días de trabajo de este mes a razón de cuatro r[eale]s día

[firmado] Juan Bautista Crescencio

[añadido] Andrés Mazo baciador cien r[eale]s q hubo de haber porque a baciado unos moldes / de bronce y hecho la fragua y baciado otras cosas para el panteón concertado en ello.

Bartolome Rodriguez hundidor seis días a seis r[eale]s

Pagado por Sebastián Muñoz a 1º agosto de 1620”. Estas “famosas nóminas” elaboradas por Crescenzi fueron publicadas por BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 181, n. 68

En calidad de superintendente de la labor del bronce, Crescenzi se enfrentó a una tarea harto compleja, no sólo por la dificultad de la técnica de fundición del bronce, sino por la cantidad de piezas diferentes que era necesario suministrar: esculturas de bulto redondo, follajes y diversos apliques decorativos para las urnas, frisos y cúpula, basas y capiteles, incluidos los soportes del primitivo altar. Su experiencia en la gestión de la construcción del altar de la capilla Paolina y la coordinación de los equipos de artistas al servicio de los Borghese, resultó fundamental para poner en marcha este nuevo *cantiere*.

La técnica empleada en la ejecución de los broncees del panteón escurialense, fue la llamada fundición a la cera perdida que implica la existencia de un modelo de la pieza en cera que será destruido durante el proceso de fundido del material¹⁰⁷⁰. Como paso previo a la fundición, Pietro Gatti se encargaba de realizar un modelo en cera de la pieza a ejecutar, basándose en los dibujos suministrados por el propio Crescenzi. Este modelo debía resultar lo más perfecto y acorde a la realidad posible, para facilitar al máximo la tarea de fundido. Si las piezas presentaban un gran tamaño, o alguna dificultad especial, solían dividirse en dos mitades que después se unían para obtener la pieza completa¹⁰⁷¹.

Crescenzi se encargaría del diseño de los follajes y demás elementos decorativos (no en vano había elaborado una traza con dicha decoración), contando con la asistencia de Pietro Gatti¹⁰⁷². Cuando Gatti tenía listo el modelo en cera, el equipo formado por Francucci y Censore comenzaba la fundición de la pieza o piezas, el proceso sin duda más delicado y arriesgado de toda la obra. A continuación los “reparadores” (Barinci, Spagna, Vanderiet y Horenbeke, principalmente) entraban en acción, procediendo a suprimir todos los conductos dejados durante la fundición y quitando las rebabas y demás pequeñas imperfecciones que se hubieran podido producir durante este proceso. La última fase de la ejecución de la obra en

¹⁰⁷⁰ De manera general sobre esta técnica *vid.* SBORGI, Franco, “La escultura en metal”, en MALTESE, Corrado (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 2009 (1980), pp. 41-67.

¹⁰⁷¹ Con este procedimiento se ejecutarían las garras, los ángeles y los candelabros, como consta por la documentación. Curiosamente, esta práctica habitual entre los maestros bronceístas fue entendida como una falta de pericia por los españoles, como traducen las palabras del cantero Martín de Sarasti en su memorial de 1626, cuando explica cómo los ángeles: “están vaciados a pedazos por no saber vaciarlos enteros”, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3. Esta misma crítica es recogida en PORTELA, Francisco (1994), *op. cit.*, p. 226: “Al parecer las figuras no fueron realizadas bien y por entero, sino a base de piezas, lo que fue muy criticado a Crescenzi como responsable de los trabajos decorativos del Panteón”.

¹⁰⁷² Que sepamos, Crescenzi no había aprendido directamente la técnica de fundición en bronce pero sin duda conocía bien los rudimentos de la misma y el modo de trabajar de los operarios, a los cuales habría visto trabajar en el altar de la capilla Paolina. Al final de su vida, Crescenzi todavía guardaba en su casa madrileña un buen número de crisoles y diverso material empleado en la fundición, procedente del panteón, con el cual pudo haber inculcado en su joven protegido, Antonio de Pereda, el interés por la escultura, como veremos.

bronce consistía en el dorado, con el correspondiente pulido (apomazado) y bruñido de la pieza¹⁰⁷³.

Durante la primera etapa de construcción del panteón, mientras Crescenzi estuvo al frente de la obra, algunas piezas fueron totalmente realizadas (dorado incluido) como modelos para presentar al rey los resultados finales esperados. Así documentamos la ejecución de “seis rosas para que las viese su Magestad”, en julio de 1620¹⁰⁷⁴. Sin embargo, la descripción de los trabajos a partir de 1638 indica claramente como la gran mayoría de las piezas realizadas durante la primera etapa, estaban sin dorar y sin colocar en su lugar correspondiente¹⁰⁷⁵. De hecho las tareas de dorado y bruñido de prácticamente todas las piezas ejecutadas hasta 1635, fue la principal ocupación de los trabajadores del bronce entre 1645 y 1654, como documentó Federico Navarro¹⁰⁷⁶. Esta última fase debía ser especialmente compleja puesto que se realizaba con la pieza ya colocada en su lugar definitivo (al menos aquellas que se incrustaban en el chapado de mármol).

La provisión de materiales era también competencia de Crescenzi, para lo cual se trasladaba a Madrid acompañado de algunos operarios, como Felipe platero (creemos que se trate de Felipe Arnaldo), quien le asistió en un viaje realizado el 2 de julio de 1620¹⁰⁷⁷. Para agilizar la compra de materiales en Madrid, Crescenzi contaba con agentes a su servicio que

¹⁰⁷³ Sobre la compra de materiales para el dorado, tenemos varias noticias: El 16 de agosto de 1620 se compro aguafuerte para “el dorado de la obra de bronce”. En octubre Gaspar Sanchez llevó a la fábrica “doblonos de oro fino para ir dorando con ellos algunos capiteles y basas de bronce y otras cosas” y en noviembre se pagó a fray Tomás de Santa Cruz, ropero del convento, por “azogue para el dorado de la obra de bronce” (AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., 1620-Libranças). Además se trajo de Madrid una mujer para bruñir el oro (AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., Gastos extraordinarios desde primero de diciembre de 1620 hasta primero de junio de 1621). Para dorar se traen también “colores de alemaña” y potea. En mayo de 1621 se pagan 11.000 reales al padre fray Juan de San Pedro por 352 doblones de oro que se baciaron “en rieles de oro a 24 quilates” para dorar la obra de bronce. En 1623 se pagará a Juan de Helias, cerrajero 2.000 reales por “diez y seis onzas y dos castellanos de oro fino bañado en dos rieles de a 24 quilates q compro en la villa de madrid y trajo a esta fabrica para yr dorando con ellos la obra de bronce q se a labrado y labra para las urnas y frissos de los entierros reales de el d[ic]ho Panteon en q[ue] se gasta”, en AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “(30/5/1623) Data de cosas extraordinarias de los entierros del panteon de año 1623”.

¹⁰⁷⁴ “Del oro q[ue] se gasten en dorar seis rrosas para q las viese su Mag[esta]d, 250 r[eale]s y 150 r[eale]s que pago a Feliz plat[er]o por el oro y dorar sus rosas de bronce para q[ue] las biese su Mag[esta]d”, en AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., Datta de cosas extraordinarias entierros del panteón.

¹⁰⁷⁵ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “(12/8/1638) Memoria del bronce que por orden de Su magestad se mandó llevar para el dorado del a la villa de Madrid”, y “Razon de los bronce q ay sentado en el panteon y estan por dorar oy 18 de marzo de 1647”, ambos memoriales firmados por Alonso Carbonel.

¹⁰⁷⁶ NAVARRO FRANCO, Federico (1963), *op. cit.*, pp. 717-731.

¹⁰⁷⁷ El primer viaje de Crescenzi a la capital para hacer acopio de materiales se registra el 19 de enero de 1620, *vid.* AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “Relación jurada que da s[ebasti]an muñoz pag[ad]or de las obras r[elae]s del pantheon y del campillo de s[an] lor[enz]o: “2.083 r[eale]s que pago a juan bautista creçencio por tantos que se gasto en los materiales q[ue] compro en la villa de madrid y hizo traer a la fundicion de la d[ic]ha fabrica para dorar las obras del bronze por libranza 19 de enero 1620”. Posteriormente, Crescenzi regresó el 2 de julio, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patrimonio, Caja 84, s.f.: “(3.098 rs) q[ue] tuvo de haber de los materiales herramientas y otras cossas que a hecho comprar y traer para la [f]undicion y lavor de d[ic]ho bronce como parece por una relacion que dio y librança dello de dos de julio del dho año [1620]”, y en el mismo legajo: “1.677rs y m[edi]o que pague a juan bautista creçencio que ubo de aber por otros tantos que gasto en materiales y otras cosas que compro para servicio de la d[ic]ha obra de bronce por librança de 8 de junio de dho año [1621]”.

se encargaban de recopilar lo necesario y traerlo al monasterio de El Escorial, como muestra el pago de 506 reales a “un hazedor que en Madrid compra todos los materiales necesarios para la labor de los dichos bronce”, o al escultor Juan Antonio Ceroni como hemos visto¹⁰⁷⁸.

Conocemos varios listados de materiales firmados por Crescenzi, que permiten hacernos una idea de la magnitud de la empresa: yeso para moldes, limas, piedra pómez, crisoles, arena, borra (borox), azogue, carbón...¹⁰⁷⁹. Al valor de los materiales, hay que sumar además el montante que suponía su transporte desde la capital hasta la fábrica.

Los bronce del panteón se realizaron a partir de la fusión de estaño y cobre¹⁰⁸⁰, empleándose preferentemente el llamado “estaño de Inglaterra”¹⁰⁸¹. Todos estos materiales se guardaban bajo llave “en una pieça adonde vive Juan Baptista Crescencio [...] y están los

¹⁰⁷⁸ AGP, AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., Data de cosas extraordinarias de los entierros del panteon de año 1623. Mayo. En este mismo legajo se indica “A una perssona que rresside en madrid 12 r[eale]s en m[aravedí]s porque tiene cargo cuydado de comprar y abiar todos los morteros que se ofrēcen comprar en seis meses conq[er]tad[o] en ellos”.

¹⁰⁷⁹ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., Data de cosas extraordinarias de los entierros del panteon de año 1623, Mayo: “En v[ei]nte de mayo de 1623 años se libro por el d[ic]ho pagador sebastian muñoz a Jua[n] bap[ti]sta Cres[cenci]o a cuyo cargo esta toda la labor de los bronce q[ue] se hazen p[ar]a los entierros rreales del d[ic]ho panteon 2.100 r[eale]s q[ue] hubo de haber de todos los mater[ia]le[s] q[ue] adelante yran declarados q[ue] compro para serviz[o] de la d[ic]ha obra donde se [h]an gastado esta man[an]a:

- cinq[ue]n[ta] y una f[anega]s de yeso blanco para moldes las treynta y quatro a ocho r[eale]s y las demas a nueve.
- trajese el d[ic]ho yeso en diez y siete cam[in]o[s] desde Madrid en cabalgaduras q[ue] costo doscien [dieciocho] y treynta y ocho r[eale]s
- seis f[anegas]s de color de alemania a diez y seis r[eale]s
- seis dozenas de mandas de limas a nu.s [nueve] r[eale]s cada una
- veynte grapas a real
- quatro costales a cinco r[eale]s
- doscient[os] y veynte y quatro crisoles a real
- doze libras de piedra pomez y por v[ei]nte r[eale]s
- a Julian de españa ciento y cinq[ue]n[ta] r[eale]s por diez dias de cam[in]o q se ocupo en yr a Vila a dar una traza en unas planchas de cobre q se bati[er]on para el friso
- pago a un hazedor q[ue] t[ie]ne en madrid q[ue] compra todos los materiales neçess[ari]os para la labor de los d[ic]hos bronce 506 r[eale]s de dos a[ño]s q se ocupo en lo susod[ic]ho.
- Quatro libras y m[edi]a de borra a nuv [nueve] r[eale]s hizose de gasto en madrid de un off[icia]l y dos peones q[ue] cabaron y çern.on dos carros de arena q se trax[er]on para la fundi[ci]on
- cinq[ue]n[ta] r[eale]s pagosse a Andres spss.e c[a]rr[eter]o set[ent]a y ocho r[eale]s y m[edi]o del porte de los dos carros de arena y diez y siete f[anegas]s de yeso q[ue] traxo de madrid
- Diez y seis r[eale]s q costo aderezar un fuelle grande
- Doze reales q[ue] costo alguna cantidad de arena q[ue] se compro para despegar las pieças de bronce q se baçian
- Dos arrobas de manteca de puerco a treynta r[eale]s
- 44 r[eale]s de tres peones q enbie [...] vezes a Madrid a cosas tocantes a la d[ic]ha labor
- Diez r[eale]s q[ue] pago a un scriptor q[ue] escribio las letras de oro mate en los escudos de las urnas
- A un carpint[er]o q[ue] aderezo todos los bastidores y enq[er]ados de los talleres treynta y seis r[eale]s q[ue] todo monta la d[ic]ha suma.

En el d[ic]ho dia se libro en el d[ic]ho pag[ad]or al d[ic]ho Juan Bapt[ist]a Cres[cenci]o mill y ciento y ve[in]te r[eale]s q[ue] huvo de haber por otros tantos q[ue] gasto en la villa de madrid los mill r[eale]s dellos q[ue] traxo en plata para hazer soldaduras p[ar]a la obra de los d[ic]hos bronce en q[ue] se gasto y los cient v[ei]nte r[eale]s restants q[ue] costo el premio de rreducir de qu.to a plata los d[ic]hos mill r[eale]s”.

¹⁰⁸⁰ En diciembre de 1619 se enviarán con destino al Escorial, 624 tableros de cobre de la casa de la Moneda vieja de Segovia, *vid.* AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. “Datta de gastos extraordinarios del panteon que se libraron por el pagador fr. Geronimo de albendea deste año 1619”, s.f.

¹⁰⁸¹ En febrero de 1622 se compró “estaño de Inglaterra” a “Antonio de Carmena, mercader de la ciudad de Vitoria”, AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, Libranças 1622.

talleres donde asisten los oficiales a labrarlos”¹⁰⁸². Sin duda la compra de materiales, su cantidad y extraordinaria calidad, suponía un considerable desembolso económico, superior en ocasiones al propio salario de los operarios. Por ello, y tal vez por la dificultad de ejecutar los pesados relieves de la cúpula, se pensó en las planchas de cobre para sustituir al bronce en la realización de estos adornos¹⁰⁸³. La primera noticia de un posible cambio de materiales para la fábrica fue dada por Llaguno, quien explicaba cómo el 12 de diciembre de 1626 se tuvo “una junta de varios ministros, a que concurrieron Juan Gómez de Mora, Crescenzi y el contador de El Escorial, se acordó, que para evitar el peso no fuesen los florones vaciados, sino cincelados en láminas de cobre”¹⁰⁸⁴. Martín González documentó la efectiva existencia de una reunión en casa del conde de los Arcos, Superintendente de Obras Reales, donde se trató con los responsables de la fábrica (Tomás de Angulo, Crescenzi, Juan Gómez de Mora y “los oficiales reales de San Lorenzo”) sobre la conveniencia de sustituir el bronce fundido por planchas de cobre por ser obra “mejor, más perpetua y en el gasto menos costosa, así en la labor como en el dorado”¹⁰⁸⁵. Puesto que la consulta donde aparece referida esta noticia es del 28 de noviembre de 1626, la reunión en casa del conde debió producirse mucho antes del mes de diciembre, fecha indicada primeramente por Llaguno.

Aunque también podría agilizarse la ejecución, aligerando considerablemente el peso de las piezas, consideramos que las razones para proceder al cambio en la técnica de los bronce del panteón eran principalmente de índole económica: el empleo de planchas de cobre permitía suprimir una buena parte de los oficiales del bronce que holgaban a cuenta de la fábrica desde hacía varios años, recortando además el presupuesto de las partidas destinadas a la compra de materiales. Esta intervención de la Junta de Obras y Bosques en la fábrica del panteón, cuestionó la autoridad y el criterio de Crescenzi en la dirección de los

¹⁰⁸² Según cuenta Pedro de Quesada en un informe requerido el 16 de marzo de 1627 sobre las cuentas de la fábrica, AGS, TMC, leg. 1556, s.f. Quesada indica también que era Crescenzi quien tenía en su poder “las herramientas con se trabaxa en los dichos vronçes”.

¹⁰⁸³ Al parecer Crescenzi pensaba colocar los bronce en la bóveda utilizando un “betún de Roma”, que sustituiría el empleo de tornillos y facilitaría su colocación, según cuenta Martín de Sarasti, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 3, s.f.

¹⁰⁸⁴ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 171. Para Llaguno esta Junta se habría producido en respuesta a las repetidas quejas contra Crescenzi elevadas en 1626. La fecha indicada creemos que resulta errónea.

¹⁰⁸⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 207, n. 19, donde cita el documento actualmente en AGS, CySR, leg. 307, f. 138: “Haviendo entendido en esta Junta que los bronçes que faltan para la obra del Pantheon seria mas conuiniente haçerlos de planchas de cobre que baçiados de bronçe y que esta seria obra mejor y mas perpetua y en el gasto menos costosa, assi en la labor como en el dorado, acordo que en casa del Conde de los Arcos se hiçiese una junta para tratar desto, hallandose alli Tomas de Angulo, y asistiendo Ju.a Bapt[ist]a Crecençio, Ju.a Gomez de Mora y los officiales R[eale]s de S[an]t Lorenço. Y haviendose hecho assi y tratado desto, se concluyo en que se hiciesen de las d[ic]has plancas de cobre, en que convino Ju.a Bap[tis]ta Crecençio y esta Junta entiende que se aventaja mucho en esta resolucion, y para que se execute parecio entonces y parece ahora que V[uestra] M[agesta]d mande que los tableros de cobre que [h]ay en la casa de la moneda de Segovia que se llebaron alli para haçerla dellos se traygan y sirvan para el d[ic]ho efecto tomando aquí el mas cobre que fuere necess[ari]o con que se facilitara la obra assi en el tiempo como en el gasto, y al prior se le puede bajar de su quenta el valor dellos, En m[adri]d a 28 de nov[iembr]e 1626”, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 191-192.

bronces, materia en la que ejercía hasta la fecha el control absoluto¹⁰⁸⁶. Aunque no debió resultar una situación cómoda, no olvidemos que el propio Crescenzi aprobó este cambio (presente en la reunión con el Superintendente), sin que fuera en menoscabo de su credibilidad artística que siguió intacta e incluso fortalecida, como veremos.

Crescenzi conocía perfectamente la técnica de labrar el metal a partir de planchas de cobre. De hecho, para abaratar costes y facilitar la producción, se había ensayado con anterioridad en algunas zonas concretas del propio panteón, por ejemplo con las alas de los ángeles que diseñó Juan Antonio Ceroni y vació Juan Mónaco, ejecutadas en planchas de cobre entre mayo y agosto de 1624, una fecha muy anterior a la celebración de la Junta en casa del conde de los Arcos y por tanto sin vinculación con la misma¹⁰⁸⁷. Además, una parte del friso del panteón también se realizó empleando esta misma técnica. Planteamos esta hipótesis a partir de varios indicios, principalmente la documentación del Archivo General de Palacio gracias a la cual podemos reconstruir cómo, por orden de Crescenzi, se ejecutaron en el madrileño taller del maestro de martinete Juan Gutiérrez de Sevilla, unas planchas de cobre “para dos frissos q[ue] se hazen para la obra de los entierros reales”¹⁰⁸⁸. A tal fin, el bronceista Giuliano Spagna se desplazó desde El Escorial hasta la Villa para “dar una traza en unas planchas de cobre que se batieron para el friso”¹⁰⁸⁹. El 9 de julio de 1621 se pagaron a Gutiérrez “24.233 maravedís de la [h]echura de 17 arrobas y 23 libras de planchas de cobre que hizo y batió en el dicho martinete las 14 arrobas y 3 libras dellas a real y 3 quartillos la libra y las tres arrobas y v[ein]te libras restantes a rreal cada libra, y los 8.330 maravedís restantes de la [h]echura de una caldera grande que peso 70 libras a 4 relaess y m[edi]o la libra por libranza de 9 de julio del dho año [1]621¹⁰⁹⁰.

Los plateros Barinci, Vanderiet y Horenbeke insinuaban la posibilidad de abaratar costes y tiempo de producción con la adopción de este sistema en el memorial elevado ante la Junta de Obras y Bosques el 16 y 18 noviembre de 1626. En este memorial indican la conveniencia de sustituir el bronce por las planchas de cobre, anotando un dato que nos parece interesante. Manifiestan los plateros que harían “toda la obra de follajes de planchas de

¹⁰⁸⁶ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 191-192.

¹⁰⁸⁷ Martín González suponía que su ejecución respondía al nuevo cambio, *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 207.

¹⁰⁸⁸ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, Nóminas 1622, s.f.: “Se libro a Juan bap[tis]ta Cresçençio 1.667 rs y m.o que hubo de haber por otros tantos que gasto en la compra de materiales para la obra de bronce desde prim[er]o de diz[iembre] del año passado de 620 [h]asta primero dia deste press[en]te mes de junio [...] De una plancha de cobre q se hizo adereçar en madrid para muestra del friso por 147 reales”.

¹⁰⁸⁹ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, Libranças 1621, s.f. El pago por este viaje se registra en mayo de 1623, *vid. Supra*.

¹⁰⁹⁰ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, Libranças de todo el año 1621. Por otro registro en este mismo legajo se indica: “El 9 de julio se paga a Ju.a Gutierrez de Sevilla v[e]z[in]o de Madrid, maestro del martinete, por unas planchas de cobre que hizo y batio en el dicho martinete del cobre de su Mag[esta]d [...] para dos frissos q[ue] se hazen para la obra de los entierros reales del dho panteon y también hizo una caldera grande de una pieza para blanquear los frisos despues de hechura para poderlos dorar”.

cobre, con lo cual se podra escusar el baciarnos de bronce, sin que gaste tanta cantidad de metal, tera y carbon y otros muchos materiales demas de que la obra quedara mas perfecta y acavada *como al presente queda el friso*”. A nuestro parecer, los plateros están comparando la futura obra en planchas de cobre que ellos podrían realizar con un ejemplo ya ejecutado con este método: el friso del panteón, o al menos, una parte del mismo.

En cualquier caso, este cambio de técnica planteado en casa del conde de los Arcos, no se hará efectivo ante la falta general de recursos para proseguir la obra. De hecho, la decisión de modificar los materiales y la nueva necesidad de cobre en la fábrica escurialense, provocó un interminable conflicto de intereses entre el monasterio, la fábrica de la moneda de Segovia y Juan Spinola, como representante de la Junta de Hacienda, que paralizó completamente la ejecución de las nuevas piezas, además del prometido pago a los operarios en 1626¹⁰⁹¹.

El control por parte de Crescenzi del taller de bronceistas no sólo implicaba la organización del trabajo y la supervisión de las piezas ejecutadas, sino que incluía su administración con independencia del resto de trabajadores de la fábrica. Como ha sido subrayado, sólo de Crescenzi dependía el pago efectivo de su correspondiente salario a los bronceistas, entregando puntualmente las nóminas firmadas al pagador para que les fuera expedida libranza y carta de pago correspondiente, como ha quedado registrado en los libros de veeduría y contaduría. Esta división del trabajo, señalada por Martín González, Taylor o Bustamante, queda patente en los libros de cuentas y en las declaraciones que realizó el veedor y contador Pedro de Quesada en mayo de 1628¹⁰⁹². Sin embargo, como observó Bustamante, en calidad de Superintendente de la fábrica Crescenzi tenía un total control sobre la obra y por ello en alguna ocasión ordenó que se volvieran a realizar algunas piezas de mármol para que el bronce pudiera ajustarse convenientemente. Esta intervención de

¹⁰⁹¹ Para proceder a la ejecución de los nuevos follajes, la Junta solicitó al monarca su orden para traer unos “tableros de cobre” que se llevaron desde el panteón a Segovia, precisamente para conseguir acuñar moneda suficiente con que pagar a los operarios. El 19 de enero de 1627, la Junta informa al prior de San Lorenzo y a Pedro de Quesada de la nueva resolución con respecto a la obra de bronce, pero parece que este cobre había sido ya convertido en moneda corriente y ésta estaba además en posesión de Juan Spinola, con quien el monasterio y la Junta de Obras y Bosques abrirán un contencioso que durará varios años y se solucionará con la mediación de Crescenzi, *vid.* AGP, OyB, Registros, Libro 25, f. 2vº. “[al margen] Al prior de s[an] lor[enz]o y veedor p[edr]o de quesada. Tocantes a la obra del pantheon [...] Por cons[ul]ta de la Junta de Obras y Bosques de 28 de nov[iembr]e del año passado ha resuelto su M[agesta]d que los bronçes que faltan para la obra del pantheon se hagan de planchas de cobre por q[uan]to sera mejor y mas perfecta que si se hiciessen baçiados de bronçe y en el gasto menos costosa assi en la labor como en el dorado y manda que los tableros de cobre que [h]ay en la cassa de moneda del yngenio de segovia que se llevaron alla para haçer moneda dellos se traygan y sirvan para el dho efecto y se tome aque el mas cobre que fuere necess[ari]o (con que se facilitara la obra assi en el tiempo como en el gasto) y que a V[uestra] P[aternalidad] se le baje de su quenta el balor de los d[ic]hos tableros acusolo a V[uestra] P[aternalidad] para que se cumpla y execute la orden de su M[agestad]d dios g[uard]de a V[uestra] P[aternalidad] ya V[uestra] M[erced] muchos años M[adri]d 19 de enero de 1627, [firmado] Ezcaray”.

¹⁰⁹² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1981), *op. cit.*, p. 276, n. 34, cita y transcribe un memorial de Pedro de Quesada fechado en mayo de 1628, donde informa cómo “Los maestros de cantería del panteón dicen que el aparejador Alonso Carbonel ha informado que después de pagar a Juan Bautista Crescencio sus jornales de oficiales lo que restare se les aya de dar y que los del bronce siempre se les a pagado sus alcançes por entero [...]”, *vid.* AGS, CySR, Leg. 333, f. 310.

Crescenzi en la cantería provocó la reacción furibunda del maestro cantero Martín de Sarasti, quien contraatacó lanzando ante la Junta de Obras y Bosques durísimas acusaciones contra el superintendente: “y en quanto a lo que el d[ic]ho Juan Bautista Crecencio a ynformado V[uestra] S[eñoría] dice que las lunetas en la parte donde se [h]an de hechar los follajes que es todas las lunetas son desyguales algo pero q[ue] el d[ic]ho Crecencio ni niguna persona que el trae no entiende dello ni ellos saben tomar la medida ni por donde se an de sacar los puntos p[ar]a hechar las bueltas de las faxas que han de correr entre las molduras de bronce y entre los follaxes a la misma gracia y buelta de las lunetas y que para eso conviene que V[uestra] S[eñoría] ynviue persona que lo entienda y que les de a entender como lo han de hacer que el papel que pussieron quando estava alla su Mag[esta]d lo cubre toda la piedra y parece muy mal y lo han hecho assi por no saber tomar la medida y que quando se hagan estos follaxes con el arte que se rrequiere no los podran fixar ni hacer ellos fuertes por el mucho peso que tendran por estar acabada la media naranja aunque el dice que con un betun de Roma los pondra bien sera cosa imposible sino se ponen tornillos y podra rresultar un gran daño y si se hacen los d[ic]hos follaxes en la manera que ellos tienen yntentado no se acabaran en dias del mundo y que el d[ic]ho Crecencio pretende que no se acabe la obra p[ar]a que a el le corran 1.600 d[u]c[ados] cada año”¹⁰⁹³.

Este memorial, presentado ante la Junta el 25 de noviembre de 1626, volvía a subrayar la incompetencia de Crescenzi con respecto a los procesos constructivos y el excesivo gasto que su mantenimiento suponía al servicio de las Obras Reales, los mismos puntos destacados del memorial presentado por Juan Gómez de Mora pocos días antes, el 18 de noviembre de 1626.

4. La decoración en bronce del monasterio (1619-1654)

Entre 1620 y 1622, del mismo modo que ocurre con la obra de cantería, la labor de bronce caminará a buen ritmo como se deduce de las nóminas y libranzas de pago conservadas en los archivos. Pietro Gatti ejecutó en cera los modelos de todas y cada una de las piezas que posteriormente debían fundirse: “florones de la cornisa”, “rosas de los capiteles”, “los frisos sobre los anaqueles”, entre 1620 y 1621. En mayo de 1621 encontramos el primer pago por reparar “las cartelas para las urnas”, y en octubre continua con el trabajo de ejecución de modelos de dichas cartelas o “tarxetas adonde sean de escribir los nombres de los reyes”, también llamadas “inscripciones”, un trabajo que continuará hasta septiembre de 1622 (fecha en la cual recibe un pago por la reparación de 13 inscripciones para las urnas)¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁹³ Algunos fragmentos fueron publicados en LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, p. 171 y doc. n° XXXII y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 206. La transcripción íntegra en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 191, n. 104.

¹⁰⁹⁴ Todas estas referencias en AGS, TMC, Leg. 1555.

En estos meses de 1622, ya ha comenzado el trabajo de fundición con la ejecución de una parte del friso por parte de Vanderiet y Horembeke (como veíamos, otra parte se realizará en planchas de cobre).

El memorial redactado por el prior fray Juan de Peralta el 28 de abril de 1621, nos indica la progresión de la obra del bronce¹⁰⁹⁵. Por su relación, sabemos que ya se han fundido los 16 capiteles de las pilastras adosadas, procediéndose al dorado de algunos de ellos, y la mitad de las basas. Asimismo, están ya terminados todos los follajes de la cornisa (“rosas”, “modillones” y “cogollos”), aunque todavía están trabajando en el ornamento del friso que es “obra grande”. También en marcha se encuentran los trabajos de las garras y las tarjetas de las urnas “con los listones y adorno de ellas que es mucha obra”. Pero aún no han comenzado los trabajos para el ornato de la cúpula “que serán necesarias muchas molduras y listones de que no está dada la traza hasta ahora”, y que efectivamente no se realizarán hasta 1649.

En 1622 se registran las primeras noticias en relación con la ejecución de los ocho ángeles de bronce que adornarán los huecos entre las dobles pilastras del panteón, realizados por el escultor milanés Juan Antonio Ceroni, contratado específicamente por Crescenzi para esta tarea¹⁰⁹⁶. Estas figuras, además de embellecer los muros, tendrían una función práctica puesto que servirían para sostener las antorchas encendidas con las que iluminar la oscuridad del recinto. Su ejecución presenta una mayor dificultad al tratarse de verdaderas esculturas en bronce que requieren la técnica y conocimientos de un maestro en el oficio, conocimientos por los cuales Crescenzi preferiría emplear al escultor italiano Ceroni. Es probable que Crescenzi hubiera encargado a su equipo italiano la fundición de estos ángeles, con

¹⁰⁹⁵ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3 (antes leg. 1826), s.f.: “El estado de la lavor del bronce es este, tiene trescientos quintales de cobre y noventa quintales de laton y cinco quintales de estaño de Inglaterra y dos mil ducados de oro, estan baciados todos los dieziseis capiteles campanas y ojas y reparados la mayor parte y dorados algunos, de las basses tiene baciadas doce y muchas destas reparadas y doradas y las demas se ban haciendo, estan acavadas y doradas todas las rossas y todos los modillones y las molduras y cogollos que lleva la cornija con los paternostres y avemarias que corren alrededor por debajo del frisso, y se van haciendo las garras y tarjetas de las Urnas con los listones y adorno dellas que es mucha obra, y se ba tambien labrando todo el ornamento del friso ques grande obra con que quedara rematada toda la lavor del bronce de la cornija abaxo, y para de la cornija ariva serán neçesarias muchas molduras y listones de que no esta dada la traça hasta ora. hicieronse tambien los talleres para la labor de la piedra, y compusose la casa para la lavor del bronce y para que biviessen en ella Juan Bap[tis]ta Creçencio cavallero romano q[ue] por orden de Su mag[esta]d asiste a la d[ic]ha obra del bronce y los demas oficiales extrangeros que traxo de Italia el d[ic]ho Ju.a Bapt[ist]a por la d[ic]ha orden de su mag[esta]d que Dios tiene. Para baciarse el d[ic]ho bronce se a comprado y ba comprando mucha cantidad de cera, carbon y leña y mucha tambien de yerro y açero para las herramientas, cantidad de azogue y aguafuerte y otras muchas menudencias que por serlo no se ponen por menudo, para todos estos gastos y otros algunos q[ue] se olvidan por ser menudos se [h]an entregado por orden del Rey n[uest]ro s[eñ]or que dios tiene sesenta y tres mil y tantos d[u]c[ados] y de lo q[ue] sera necesario para acavarlo no se puede dar q[uen]ta con puntualidad sin consultar los maestros, este es el estado de la fabrica y obra del panteon de S[an] Lor[enzo] en Madrid a 28 de abril de 1621, [firma] Juan de Peralta”, transcripción completa en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 182, n. 74.

¹⁰⁹⁶ Díaz del Valle y Palomino ya habían atribuido al italiano el diseño y ejecución de estos ángeles y también Martín González había demostrado su paternidad a partir de las libranzas del Archivo de Simancas, *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 209. El primer pago a Ceroni se documenta en la nómina del verano de 1622: “Ceroni escultor hizo un modelo para los ángeles q se an de hazer de bronce para el dho panteon en 1.000 rs”, AGS, TMC, Leg. 1555, s.f. López Serrano parece que los atribuyó a Clemente Censore, citado en PORTELA, Francisco (1994), *op. cit.*, p. 225.

anterioridad a la contratación de Ceroni, produciéndose algún problema con el resultado final. Estos intentos fallidos explicarían las críticas de Martín de Sarasti en noviembre de 1626, que denunciaba la existencia de unas esculturas que habían costado 5.000 ducados y “parecerán botargas y no ángeles”¹⁰⁹⁷.

En 1623, Gatti continúa su trabajo en la fábrica con la ejecución de los modelos del follaje “para la puerta del panteón”, posiblemente los fragmentos de roleos en forma de frisos rectangulares que decoran buena parte de las puertas de acceso al recinto. Estos fueron efectivamente fundidos por Francucci, siendo pagado en la nómina de mayo/agosto de 1624. Entre mayo y agosto de 1624 se pagará a Gatti por realizar “dos modelos de los follajes que van en las urnas con las hojas debajo” y para esta fecha Vanderiet está ya trabajando en la reparación de los candelabros que formaban parte de los ornamentos del primitivo altar.

También en 1624 estaba ejecutada la pieza que remataba la clave de la bóveda, en la documentación llamada el “florón” o la “rosa grande”, cuyo modelo en cera había sido realizado por Gatti, y del fundido se había encargado el equipo formado por Francucci y Censore. Vanderiet se encargó de repararla. Esta pieza, posiblemente aquella actualmente presente en la fábrica del panteón, sería en principio el único adorno previsto por Crescenzi como remate del conjunto.

Aunque todavía se produzcan algunos pagos atrasados, entre 1626 y 1630 no se emprenderá ninguna obra significativa en la fabricación de los adornos de bronce¹⁰⁹⁸. El año de 1626 marcó un punto de inflexión para la fábrica del panteón escurialense (y para la trayectoria profesional de Crescenzi, como veremos). En este año se producen las críticas contra las gestiones de Crescenzi por parte de los plateros Vanderiet, Horenbeke y Barinci, amparados por Juan Gómez de Mora y será cuando empieza a proponerse con insistencia el cambio en el sistema de ejecución de los bronce, para ser realizados mediante planchas de cobre. Estos memoriales se insertan en un contexto de acusado malestar por parte de todos los trabajadores de la fábrica, prácticamente abandonados a su suerte. En el verano de 1626, estalló una verdadera “revolución” por parte de los oficiales que tuvo como primer objetivo al prior del monasterio, fray Martín de la Vera, acusado de apropiarse de los recursos económicos asimilados al panteón en beneficio del propio monasterio. Aunque no aparecen recogidos sus nombres, posiblemente se trate de una súplica conjunta elevada por los

¹⁰⁹⁷ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, Leg. 3 (1626): “de los angeles que ha hecho que de berguença no se atrevio a enseñarlos a S[u] Mag[esta]d con otras muchas cosas como son las columnas del altar y el friso del cornisamento [...] y los angeles los escondio fuera del taller y dicen que questan 5.000 dc y ay hombre quelo atreve a hacer por 3.000 a toda costa sin dorar y cosa que se pueda ver y ellos estan baciados a pedaços por no saber baciarnos enteros y tienen traça que questen otros 5.000 ducados solo ajustarlos y pegar con plata y questo es sin dorillos y despues de todo esto parecan botargas y no angeles”, *vid. Supra*.

¹⁰⁹⁸ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3, s.f, El 3 de octubre de 1626 se realiza un importante pago a los operarios del panteón, donde se especifica: “Podranse repartir entre los d[ic]hos off[icia]les del bronce dando tambien socorro al romano 20.000 r[eale]s con cond[ici]on que pongan luego mano en la obra de bronce de la boveda”.

principales maestros que trabajaban en la obra: los tres equipos capitaneados por Juan Baptista Semeria, Antonio de Arta y Diego de Viana, además de Bartolomé Sombigo. En el memorial dirigen graves acusaciones contra la gestión del prior, expresadas con claridad meridiana: “Suplican a Su Magestad pues está conocido el poco cuidado deste prior al servicio de Su Magestad en este panteón aunque ha tenido dineros hartos con que se pudiera haber acabado si él tuviera gobierno como lo tenían fr. Juan de Peralta Arzobispo de Zaragoza cuando era prior y Tomás de Angulo que en su tiempo se labró toda la demas obra y le dejaron sobrados en la paga 30.000 ducados”¹⁰⁹⁹. Además los obreros indican cómo el prior les ha ordenado el cese de su trabajo en la obra, acusaciones refutadas por Fray Martín ante Gaspar Ruíz de Ezcaray¹¹⁰⁰.

Finalmente parece que los maestros consiguen su propósito y el 18 de julio, pocos días después de elevar sus protestas, se realiza el reparto de 116.500 reales para sufragar los gastos de salarios y materiales empleados desde el 17 de mayo de 1625 hasta la fecha presente. Además cobrarán también los oficiales del bronce por nómina de Crescenzi, y el propio Crescenzi percibirá su salario atrasado. Pero el 28 de julio, tan sólo diez días después de este reparto, Pedro de Quesada informa a Ezcaray que los operarios del bronce, capitaneados por Crescenzi, se han marchado a Madrid para requerir 6.000 ducados que todavía se les debe¹¹⁰¹.

Caldeado el ambiente tras la visita en junio del cardenal Barberini y todo su séquito, y ante la oleada de protestas que se vienen sucediendo, Felipe IV visitó personalmente la fábrica para valorar la cuestión del cambio de técnica con respecto a los bronce, sustituyendo el fundido por planchas de cobre de cara a ejecutar los adornos de la cúpula. Sabemos, por carta de Quesada, cómo el Rey apoya con firmeza el proyecto planteado por Crescenzi con todas sus consecuencias, oponiéndose a las recomendaciones de la Junta de Obras y Bosques que consideraba un gasto superfluo el adornar también la superficie de la bóveda con apliques de bronce. Según Quesada, el monarca expresó “que quería que se hiciesen aunque se gastasen 30.000 ducados más o menos que quería que la obra quedase perfecta y que la copula correspondiese a lo de abajo”¹¹⁰².

Crescenzi acompañó al Rey durante esta visita, respondiendo a sus preguntas con respecto a las obras y confirmando que la falta de arbitrios era el problema principal de la

¹⁰⁹⁹ AGS, CySR, 332:1, f. 450rº y vº. Los maestros solicitan que el Rey pida informes a Crescenzi, al veedor Quesada y al pagador Muñoz para que informen de esta situación. Este conflicto con el prior también puede seguirse en la documentación de AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3 (antiguo leg. 1826), *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 186-187.

¹¹⁰⁰ AGS, CySR, 332:1, f. 454. De hecho los obreros permanecían en Madrid todavía el 11 de julio. El prior se defiende acusando a los maestros de “extraños y obstinados que no quieren sino seguir su capricho”.

¹¹⁰¹ AGS, CySR, 332:1, f. 456: “Los oficiales del bronce no trabajan que se han ido hoy con el Caballero [Crescenzi] a solicitar más dinero por que aunque se les dio la mitad de lo que había en la paga, no les alcanzó a pagar sus deudas y dize el Caballero que se les debiera más de 6.000 ducados”.

¹¹⁰² AGS, CySR, 332:1, f. 462vº.

fábrica y que “habiendo dinero suficiente lo acabaría en seis meses pero que si no había dinero más que de presente que duraría toda la vida”¹¹⁰³.

A pesar de las resoluciones de la Junta y de la orden del monarca, incluso de la inyección económica, nada se avanzó con respecto a la obra de los bronce de la cúpula¹¹⁰⁴. Pensando en la reorganización del trabajo de los bronce, Quesada remite un nuevo listado detallado de lo que se debe a los bronceistas el 27 de octubre de 1626. También informa sobre los operarios “que han asistido”, los que se han “despedido” y aquellos “ausentes”¹¹⁰⁵. Entre los primeros continúan Juan Antonio Ceroni, Pietro Gatti, Juan Baptista Barinci o Berinci [Berinche], Nicolás Vanderiet y Jorge Horenbeke [Nicolás Bandriet y George Orenber]. Entre los despedidos se encuentran Francucci, Joane Escult, Alonso Pérez, Martín Frison y Domingo [Dessai]. Entre los ausentes se encuentra Francesco Ginori [Generino], Felipe Arnaldi o Giuliano Spagna, además del propio Crescenzi. Como vemos, se produjo una verdadera estampida de bronceistas, incluida la del propio Crescenzi, que vio como debía consolidar su carrera en la corte madrileña al margen de las inciertas obras inconclusas del panteón escurialense.

En 1638, tras la muerte de Crescenzi, se produce un cambio interesante en el timón de mando de la fábrica del panteón escurialense. El marqués de Torres D. Martín Abarca y Bolea (sucesor de Crescenzi en la Superintendencia de Obras Reales) decidió trasladar los bronce que todavía quedaban por dorar, desde la fundición y los talleres del monasterio hasta la Villa de Madrid, donde fueron confiados a los maestros españoles Pedro de la Sota y su compañero Andrés Mazo que trabajarían en su dorado entre 1643 y 1647¹¹⁰⁶.

Decidido a continuar con las obras del panteón, el marqués de Torres contrató en paralelo la nueva ejecución de los bronce restantes de la bóveda con dos equipos diferentes

¹¹⁰³ Esta misma queja había sido manifestada por Crescenzi al cardenal Barberini como cuenta Pozzo: “*sarebbe già finita [la obra del Panteón] se pagassero i maestri [...] andavano creditor di circa quattro mila scudi*”, *vid. POZZO, Cassiano (2004), op. cit., p. 205 y pp. 230-231.*

¹¹⁰⁴ Así se lamenta Pedro de Quesada en enero de 1627 ante la Junta, para que “se tome resolucion en la obra del bronce que no se hace nada y esta toda [...] y el romano muchos dias a aguardan [...]”, AGP, San Lorenzo, Patronato, leg. 3, 20 de enero 1627, en s[an] Lor[enz]o el Veedor y cont[ad]or Quesada: “Sobre la neccessidad q[ue] tienen de d[i]n[r]os los oficiales de la obra del panteon y q[ue] viene aquí a que se les mida la obra y pague”.

¹¹⁰⁵ AGS, CySR, 332:1, f. 461.

¹¹⁰⁶ AGS, CMC, 3ª época, leg. 756, asiento 99, citado en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1960), *op. cit.*, p. 234, n. 8. También recogido en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 248, n. 125. Entre la documentación generada durante el traslado se encuentran dos relaciones de las piezas enviadas desde el Escorial a Madrid, entregadas a Pedro de la Sota, ambas firmadas por Alonso Carbonel, *vid. AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 84, s.f.*

de bronceistas, los italianos Barinci y Vanderiet por una parte y por otra Gregorio Montero y Juan de la Plaza (fundidor y platero, vecinos del Escorial)¹¹⁰⁷.

Estas intervenciones del Superintendente demuestran cómo la Junta de Obras y Bosques tomaba por fin el control de un espacio en el que nunca había tenido jurisdicción, el monasterio escorialense, que hasta este momento había gobernado sus fábricas de manera autónoma bajo el estricto control y supervisión del prior (nombrado por Felipe II Superintendente de la fábrica) y su particular equipo administrativo, contando con su propio veedor y contador, y pagador desde los tiempos de la construcción del monasterio. Al haber corrido la supervisión de los broncees por cuenta de Crescenzi, Superintendente de Obras Reales a partir de 1630, la Junta de Obras y Bosques encontró la excusa perfecta para continuar con el control de las obras, manteniendo apartado al prior del monasterio escorialense y a la propia maquinaria administrativa del monasterio de El Escorial¹¹⁰⁸.

Sin embargo, esta medida resultó inoperante. Las piezas de bronce debían ajustarse con suma perfección a los jaspes antes de continuar con el proceso de dorado, para evitar rozaduras y maltratos innecesarios que pudieran dañarlas gravemente hasta el punto de inutilizarlas. Así fue observado por el nuevo prior Fray Nicolás de Madrid, como leemos en una carta fechada en junio de 1648: “De la determinacion que se tomo los años pasados (y entonces parecio acertada) q[ue] los broncees se traxeren a dorar a esta corte se han seguido algunos daños a la perfeccion desta obra, porque muchos dellos no estan ajustados en sus lugares ni abiertos los jaspes para encaxar las hembras de los tornillos, y quiriendo hacerlo despues de dorados es forçoso se manoseen y deslustren y q[ue] se maltraten con los golpes del martillo: junto con que a la ida y venida se quiebran muchas pieças (“de los follaxes”), y es necesario remendarlas, y aunq[ue] en los que padeçen este daño antes de estar dorados es facil el remedio en los q[ue] lo estan viene a ser gran fealdad y en una obra tan lucida y hermosa muy digno de advertirse y remediarse”¹¹⁰⁹. El prior del monasterio recomienda entonces: “Lo primero q parece se debe haçer con todas las pieças de bronce es ajustarlas “entornillarlas” y avenirlas en sus propios lugares (asi lo tengo executado con las q[ue] estan en casa) y pieça por pieça como se va quitando y dorando volverla luego asentarla por quitar

¹¹⁰⁷ *Vid. Supra*. Remitimos también a BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 194, n. 130 y 131, quien publica diversa documentación relativa al concierto y desarrollo de las obras, y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 246, n. 122.

¹¹⁰⁸ AGP, San Lorenzo, Patronato, leg. 3, s.f.: “(17/7/1626) La obra del panteón que se hace en el monasterio del escorial está parada a causa de que el prior impide a los maestros y oficiales pasar adelante en ella no socorriéndoles con el dinero que se les debe de la cantidad que ay prompta y destinada a esta misma obra que son mas de 100.000 rs los quales detiene a modo de embargo a titulo de decir que ha puesto en esta obra del dinero del mismo mon[asterio] 14U dc sin que conste quenta fenecida ni otro recaudo autentico [...] Parece a la Junta que su M[agestad] sea servido de declarar que sin interbencion del prior y con solo la del veedor y contador (que ambos estos offiçios estan en una misma persona) el qual tiene una llabe y la del pagador q tiene otra se pueda distribuir y usar del dho dinero en esta obra”, citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 187, n. 90.

¹¹⁰⁹ IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 663. Este memorial anónimo se localiza en AGP, AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.

la confusion que causa el traer muchas entre manos sin saber facilmente de donde es cada una”.

Fray Nicolás de Madrid, al igual que antes Fray Juan de Peralta, fue el segundo gran impulsor de la fábrica del panteón escurialense y gracias a su implicación el panteón pudo finalmente ver concluidas sus interminables obras¹¹¹⁰. Tras las tensiones entre el monarca y los priores del monasterio, con la intervención de la Junta de Obras Reales, Fray Nicolás sabe que necesita ganarse la confianza del monarca para recuperar la total autonomía y la situación privilegiada que había establecido Felipe II con la fundación del Escorial. El monasterio debe volver a gobernarse por sí mismo, de manera autónoma y sin necesidad de la intervención de la administración oficial tal y como había ocurrido en los primeros tiempos de la construcción, y por ello insitirá de nuevo: “Por todo lo qual pareçe a de ser servido V[uestra] Mag[esta]d de mandar no se traygan mas pieças de bronce a esta corte y que todas las que se han traido asta ahora se vuelvan para que alli se vaya acavando la obra con la perfeccion y brevedad q V[uestra] Mag[esta]d desea”. Y continúa reclamando para el prior plenos poderes: “Lo que parece es q[ue] corriendo la disposicion desta obra como antes corria por mano del Prior, y Vicario, y del veedor de aquella real fabrica de S[an] Lor[enz]o se acabara con mas brevedad porq[ue] solamente desean servir en esto a V[uestra] Mag[esta]d con afeto voluntad y veras si divertirse a otra cosa”.

Fray Nicolás dispone además de dos operarios capaces de sustituir la maestría de los italianos traídos por Crescenzi, recomendando también a Pedro de la Sota: “Los dos religiosos legos plateros que estan alli podran ayudar mucho y aviendo de ir como sera forçoso algunos oficiales deste arte por ser mucho lo que ay que haçer parece q[ue] V[uestra] Mag[esta]d se podría servir de mandar a Pedro de la Sota vaya a esto porq[ue] [h]a trabajado mucho en esta obra y todo lo q tiene dorado esta bien cubierto y acabado”. Estos dos “legos plateros” serán Fray Eugenio de la Cruz y Fray Juan de la Concepción, dos artífices a quien el Padre Andrés Ximénez atribuyó la ejecución, entre otras cosas, del frontal de altar (una obra como veremos de Bernardo de Pedraza¹¹¹¹). Calcula por último que la obra necesitará hasta 16.000 ducados de plata y que así podría tenerse acabado “a finales de octubre o noviembre”, e indica que “si

¹¹¹⁰ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 200.

¹¹¹¹ XIMÉNEZ, Andrés (1764), *op. cit.*, pp. 441-443. Las noticias sobre estos legos aparecen recogidas en el grupo de biografías de artistas que trabajaron en la fábrica. José de Quevedo contribuyó a perpetuar esta atribución, QUEVEDO, José (1849), *op. cit.*, p. 299. Ximénez elaboró su biografía a partir de las noticias contenidas en las *Memorias Sepulcrales* que los propios monjes jernimos redactaban a la muerte de sus hermanos, *vid.* PASTOR, Fernando, *Memorias sepulcrales de los jerónimos de San Lorenzo del Escorial*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2001. Al parecer, Felipe IV les concedió por sus trabajos en la fábrica una pensión en el Obispado de Astorga de 200 ducados (*vid.* XIMÉNEZ, Andrés (1764), *op. cit.*, p. 442), aunque se empleó buena parte del dinero en la ejecución del nuevo altar y el trono de para la Virgen del Patrocinio, *vid.* VEGA LOECHES, José Luis, “La capilla e imagen de Nuestra Señora del Patrocinio en el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial”, en *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 683-398 (p. 685). Navarro Franco mantenía su participación aunque, señalaba, “no había quedado recogida en los Libros Sepulcrales”, *vid.* NAVARRO FRANCO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 724.

faltare alguna cantidad para este efecto la pondra de su casa y despues V[uestra] Mag[esta]d se lo mandara pagar”.

El prior conseguirá su propósito y el Rey ordena al pagador Francisco de Villanueva que, a partir del 16 de junio de 1647, entregue 18.000 reales al prior y veedor del monasterio de San Lorenzo ya que “ha resuelto que la obra del Panteón corra por los dichos padres y con intervención del veedor de aquel sitio”¹¹¹². Pocos días, antes habían llegado al monasterio los primeros bronce dorados por Pedro de la Sota. El prior Fray Nicolás había ganado la batalla y gracias a su esfuerzo, el panteón comenzaba su última y definitiva etapa constructiva.

Navarro Franco y Bustamante han documentado el trabajo de los distintos equipos de operarios en la ejecución del ornato del panteón a partir de 1648¹¹¹³. El prior Fray Nicolás se convierte en un eficaz superintendente: una vez solventado el problema con las inundaciones, y tras comenzar la reconstrucción del altar y retablo del panteón, dirige su atención a la labor de los bronce de la cúpula. En enero de 1650 comunica al monarca: “voy disponiendo la traça de los bronce de la media naranja. Lo que [h]ay a que acudir es mucho y así podrá V[uestra] M[agestad] servirse mandar se me vaya acudiendo con algún dinero para que esta obra se vaya continuando con el calor que ahora va”¹¹¹⁴.

La documentación que hemos consultado indica cómo efectivamente Bernardo de Pedraza realiza las ocho lunetas de la media naranja del panteón desde el 10 de septiembre de 1650 hasta el 16 de febrero de 1651¹¹¹⁵, y Juan de Pedraza continuará la obra de la cúpula al

¹¹¹² AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., Orden de Bartolomé de Legasa al pagador Francisco de Villanueva, 27 de junio de 1647: “F[rancis]co de Villanueva pagador de las obras del alcazar desta villa de madrid casa r[eale]s del pardo y el campo de los m[ara]v[edie]s. que entraron en su poder procedidos de los que el Conde del Arco debe del precio de la dehesa de Chiplana pagara V[uestra] m[erced] a los padres prior y vicario de san lorenzo el r[eal] 18.000 r[eale]s que valen 612.000 m[ara]v[edie]s que se les libran en virtud del papel del Marques de Malpica fecho en 16 deste mes en que dize que su Mag[esta]d dios le g[uar]de, ha resuelto que la obra del Panteon corra por los d[ic]hos padres y con intervencion del veedor de aquel sitio y que para gastar en la d[ic]ha obra se les entreguen los efectos del d[ic]ho conde del arco y sepulveda que tocan a ella, de que [h]an de dar quenta de lo q[ue] fueren gastando en esta veedruia y tome V[uestra] m[erced] su carta de pago ante escribano de los susodichos con la qual y esta libranza le seran recevidos en cuenta los 18.000 r[eale]s, fecha en Madrid, 27 de junio de 1647 años [firmado] B[artolo]me de Legasa y Joan Gomez de Mora”.

¹¹¹³ NAVARRO FRANCO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 725 y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 206 y ss. Este Juan de Pedraza posiblemente fuera un familiar de los maestros canteros Bartolomé y Bernardo de Pedraza que también trabajan en el panteón hacia 1652, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 84, s.f. Bernardo de Pedraza cobrará en octubre de 1651 por la ejecución de la “historia del altar del Panteón” y Bernabé en diciembre de dicho año por la “tarja para las letras del remate del altar”.

¹¹¹⁴ AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 17/2, s.f. (15/1/1650).

¹¹¹⁵ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “(12/4/1647) Nicolas de Madrid y Diego de Quesada,veedor y contador, reciben de Pedro de la sota labrados y reparados los bronce siguientes, que salieron de aquí por mano de F[rancis]co de Arce: 14 pedazos de frisos de chapa con florones de 3 p[ies] de largo, 20 pedazos de frisos de chapa sin florones del mismo largo que el de arriba [incompleto]”

ejecutar siete “trechos” de la obra de la media naranja entre el mes de enero de 1651 y junio de 1652¹¹¹⁶.

La obra camina a buen ritmo gracias al sistema de planchas de cobre adoptado para concluir los adornos del bronce, que facilita notablemente la ejecución de las piezas. Aunque se mantiene el motivo de los roleos vegetales como decoración de los gajos de la bóveda, parece que no se siguió de manera estricta el motivo anteriormente realizado por Crescenzi en la primera traza del panteón. El nuevo prior Fray Nicolás de Madrid explicaba al monarca el 12 de diciembre de 1650 cómo “El dibujo para las [lunetas] grandes de la media naranja se está acabando muy presto; remitiré dos para que su magestad los vea y escoja el que fuese de su gusto”¹¹¹⁷. Un dibujo que fue aprobado por Alonso Carbonel, y cuyo resultado final ciertamente resulta algo más estilizado que los primeros roleos con los que Crescenzi decoró el friso de la cornisa abajo, como advirtió Martín González¹¹¹⁸ (figs. 78 y 79). No obstante, estos nuevos dibujos que se están elaborando en el Escorial pudieron basarse en aquellos ejecutados por Crescenzi que podrían haber permanecido en la fábrica o en manos de Alonso Carbonel, puesto que sabemos que para la visita efectuada por Felipe IV en 1626, crucial en lo que respecta precisamente a los adornos de bronce de la cúpula, se colocó un “papel” en las lunetas que mostrarían al monarca el efecto final del adorno¹¹¹⁹.

5. El retablo y altar del panteón: proceso constructivo

Concebido por Crescenzi como el verdadero punto focal del interior del panteón, el altar y su retablo fueron dos de las piezas que mayor atención merecieron durante su construcción (figs. 77 y 80). Los historiadores advirtieron pronto que el proyecto que actualmente contemplamos fue ejecutado durante la segunda etapa constructiva, en torno a 1648, y han ofrecido diversas interpretaciones sobre la evolución de los trabajos. La mayoría insisten en que Alonso Carbonel, autor del proyecto definitivo, reelaboró y ajustó una

¹¹¹⁶ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. Juan de Pedraza recibe varias libranzas el 12 de enero, 3 de agosto y 4 de septiembre de 1651, 6 y 30 de enero de 1652, 4 de abril, 2 y 31 de mayo y por último el 14 de junio. El 9 de marzo de 1652, Bernardo de Pedraza declara en Madrid haber recibido 6.000 reales “por la hechura del sexto trecho de la media naranja” con lo que posiblemente trabajaría en el equipo de Juan de Pedraza. El octavo “trecho” fue realizado por Domingo de Arbullo, NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 725.

¹¹¹⁷ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 206 y n. 194; IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 664 y DE ANDRÉS, Gregorio (1965), *op. cit.*, pp. 176-177.

¹¹¹⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1981), *op. cit.*, p. 75.

¹¹¹⁹ Citado en el memorial de Martín de Sarasti, AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 3, s.f.

composición previamente definida por Crescenzi con anterioridad a 1620, pudiendo reaprovechar buena parte de los materiales inicialmente previstos para la obra¹¹²⁰.

Es muy poco lo que sabemos del primitivo proyecto de Crescenzi para el altar, que con el cambio de orientación del eje principal del panteón quedó emplazado frente a la escalera principal, único acceso al recinto, convirtiéndose por ello en la mejor carta de presentación del suntuoso espacio¹¹²¹. Su traza y ejecución corría al margen del concierto general de las obras, lo cual indica el carácter “extraordinario” de su construcción como una pieza de singular especificidad y por ello no es mencionado en las condiciones redactadas por Gómez de Mora y Lizargárate en 1620. Su traza se debió a Crescenzi, como recordaba el prior Fray Nicolás de Madrid: “El Altar, Señor, está sin adorno como advirtió su Magestad y la razón es porque se mudó la traza primera que hizo Juan Bautista Crescencio”¹¹²². Las escasas noticias sobre la construcción y la lentitud en el inicio de las obras, subrayan la dificultad de la empresa. Después del regreso al Escorial de Crescenzi, a finales de 1619, todavía no hay constancia de ninguna configuración para el altar según informaba fray Juan de Peralta¹¹²³. Como indica Bustamante, es posible que la definición de esta pieza se produjera tras la muerte de muerte de Felipe III, cuando se registran las primeras noticias sobre su efectiva construcción¹¹²⁴.

Acerca del primitivo proyecto de Crescenzi, podemos confirmar que en un primer momento se articulaba a partir de dos columnas fundidas en bronce, con sus basas y capiteles del mismo material. Crescenzi confió en el equipo de Francucci y Censore para su ejecución, y a ellos se debe tanto el modelo como la fundición, realizada entre mayo y agosto de 1624,

¹¹²⁰ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. “escritura de concierto de la obra del Panteón. 1649”. Iñiguez fue el primero en publicar el concierto entre Bartolomé Sombigo y Gaspar de la Peña con el prior del Escorial, el 12 de mayo de 1649, para la ejecución del nuevo altar “por traza del maestro Mayor mayor Alonso Carbonel”, *vid.* IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 663 y n. 39; y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1981), *op. cit.*, pp. 280-281: “Se fabricó otro altar. Según el padre Fray Nicolás de Madrid el anterior fue invención de Juan Bautista Crescencio; hay que tener presente para explicar esto que es la parte en la que entra una mayor participación de bronce. La parte de mármol de este altar fue realizada por Zumbigo; el frontal que adorna el altar, lo más decorativo, fue hecho por Juan Bautista Chapui”. Por su parte, BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 250-215 analiza también la articulación del retablo que en su opinión “remite a la obra personal de Alonso Carbonel”.

¹¹²¹ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 204.

¹¹²² IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 663. Sin fecha, aunque Iñiguez lo databa “poco antes de junio de 1648”. Pensamos que cabría fecharlo en marzo de 1647 en relación con una “memoria de los bronce que hay por dorar en el panteón” firmada por el prior que se mencionada en el dicho memorial.

¹¹²³ AGS, CySR, leg. 302:3, f. 422. Se trata de una relación sin firma ni fecha, pero entendemos redactada por el prior y destinada al secretario Tomás de Angulo a comienzos de 1620, donde se indica “no ay novedad en lo del altar”.

¹¹²⁴ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 204.

fecha en que se registra el pago a los artífices¹¹²⁵. Se fundieron en cuatro piezas y la cantidad total de bronce empleado ascendería a 30 arrobas. Lamentablemente “salieron imperfectas”, toda una tragedia si consideramos el gasto en materiales y energías que habían conllevado. Estos fragmentos fueron desechados y abandonados en los talleres hasta 1630, fecha en la cual se trasladaron a Madrid por orden de Crescenzi para guarnecer con su bronce la urna del beato Simón de Rojas¹¹²⁶. Por su parte, las basas y los capiteles corintios, cuya compleja decoración de hojas y cogollos los convertían en piezas extraordinarias, pudieron finalmente reaprovecharse en la configuración del nuevo altar a partir de 1648¹¹²⁷.

No son muchos los precedentes romanos, mucho menos españoles, del empleo de columnas fundidas en bronce como soporte para altares o retablos. La tipología más frecuente en los altares italianos suele prever las basas y los capiteles en bronce fundido, realizando el fuste con materiales pétreos (muchas veces reaprovechados de los templos antiguos). Este mismo esquema, multiplicado en sus cuatro calles, sigue el retablo de la basílica escurialense ejecutado por Juan de Herrera.

El magnífico altar de la *cappella del Santissimo Sacramento*, en el transepto de la basílica de san Giovanni Laterano, es uno de los ejemplos más notables en el empleo de columnas monumentales de bronce fundido. La configuración de este altar fue proyectada por

¹¹²⁵ AGS, TMC, Leg. 1555, s/f, Pagos mayo-agosto 1624: “dos columnas de bronce estriadas [...] bacio dos basas de bronce de las dos columnas e hizo los modelos dellas, y bacio dos campanas de los capitelles dellas e hizo los modelos y bacio todas las ojas de bronce de los dos capiteles”. Juan Escultor, cerrajero, se encargó de reparar “la mitad de las basas de bronce que estaban hechas para el altar de los dhos entierros”, AGP, Caja 84 (pagos 1628), s.f.

¹¹²⁶ AGP, El Escorial, Patrimonio, Leg. 3, s.f. (13/11/1630). Martín de Sarasti recordaba el fracaso en la ejecución de estas columnas en su memorial de 1626 (mismo legajo). Estas columnas fueron nuevamente fundidas para guarnecer la urna del beato Simón de Rojas, en 1630-1631, ante la solicitud cursada por el cardenal Infante. El propio Crescenzi explicaba cómo estas columnas “se avian fabricado para el nicho donde se ha de poner el altar del panteon y que no han de servir alli respecto de haver salido imperfectas de la fundición”. Posiblemente Crescenzi estuvo involucrado en la realización de dicha obra, junto con Alonso Carbonel, quien debe que trasladarse al Escorial para recoger los materiales pertinentes tanto en bronce como en piedra, *vid.* AGS, CySR, leg. 335, f. 216. *Vid. Infra.*

¹¹²⁷ Podemos seguir la pista de estas piezas con cierta facilidad. En 1640 formaron parte del lote de bronce que el aparejador Martín Ferrer, por orden del marqués de Torres, trasladó al Alcázar para proceder a su dorado, *vid.* AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., “Memoria del bronce que por orden de Su Mag[esta]d se mando llevar para el dorado del a la villa de Madrid, y para otros efectos el qual se entrega en unas arcas a Martin Ferrer aparejador de las obras r[eale]s de m[adri]d que es lo siguiente:

Las campanas con sus cimacios q[ue] es el cuerpo de los capiteles corintios ---

24 ojas en 8 piezas p[ar]a los dhos capiteles ---

8 ojas sueltas para cumplim[ient]o de los dhos capiteles ---

Con mas diez y seis cogollos con sus roleos o caules para dhos capiteles y ocho floroncillos q sirven en las frentes de los cimacios de los capiteles ---

Dos varas corinthias con sus plintos q hazen luego con dhos capiteles”. En san Lorenzo 19 de septiembre de 1640.

Estas piezas, todavía están en Madrid hacia 1647, sin entregar al dorador Pedro de la Sota, cuando fueron reclamadas por Fray Nicolás, *vid.* AGP, El Escorial, Patronato, Caja 84, s.f., “Raçon de los bronce q tiene Fr[ancisc]o de Arce tenedor de materiales de las obras de su Mag[esta]d:

p.te dos campanas con sus cimacios q es el cuerpo de los capiteles corintios

24 ojas en ocho piezas para los dhos capiteles

8 ojas sueltas para cumpl.to de los dhos capiteles

16 cogollos con sus roleos o caules y ocho floroncillos que sirven en los frentes de los cimacios de dhos capiteles

Dos basas corinthias con sus plintos”.

el papa Clemente VIII a partir de 1598, dentro del ambicioso proyecto de reforma del transepto lateranense apoyado por el cardenal oratoriano Cesare Baronio, donde trabajaron los artistas más importantes de la Roma del momento¹¹²⁸. Las cuatro columnas, que en tiempos del papa Nicolas IV servían para delimitar el área del presbiterio, fueron dispuestas cobijando a modo de pórtico/baldaquino el altar pétreo donde se disponía el tabernáculo. Circulaban en Roma varias leyendas sobre el origen de estas columnas, vinculadas a la Antigüedad tanto cristiana como pagana¹¹²⁹.

Crescenzi podría haber conocido esta obra debido a la gran importancia y expectación que despertó su construcción, acuñándose incluso monedas conmemorativas. No nos parece casual que precisamente entre los bronceistas que trabajaron en el Laterano, se encuentren dos *fonditori* relacionados con Crescenzi, Orazio Censore y Pompeo Targone, con quienes coincidirá años más tarde en el altar de la capilla Paolina. Targone se enfrentaba aquí a su primer encargo importante, la ejecución del tabernáculo en bronce y piedras preciosas. Censore, por su parte, se encargó de la fundición de los dos ángeles en bronce que soportaban el bajorelieve en plata dorada que coronaba el altar pétreo, obra del escultor Ambrogio Bonvicino, además de las basas y capiteles precisamente de las columnas de bronce.

Crescenzi encargó precisamente a Clemente Censore y Francuccio Francucci la ejecución de estos dos elementos, absolutamente sustanciales en la configuración del altar del panteón, aunque evidentemente la magnitud de la empresa desbordó las capacidades de ambos fundidores, frustrando el proyecto original de Crescenzi.

Otro elemento reaprovechado del primitivo altar del panteón ideado por Crescenzi fue el Crucificado, ejecutado en Florencia por Pietro Tacca. En ocasiones se ha indicado que fue Crescenzi quien lo encargó como pieza clave de su proyecto para el altar, durante los meses

¹¹²⁸ La arquitectura se debe a Pietro Paolo Olivieri (1551-1559), y en la decoración al fresco intervinieron pintores bien conocidos por Crescenzi, como su maestro Cristoforo Roncalli, *il Pomarancio*, y el Cavalier d'Arpino, *vid.* FREIBERG, Jack, *The Lateran in 1600: Christian concord in Counter-Reformation Rome*, New York, Cambridge University Press, 1995 y VICCHI, Roberta, *Le Basiliche maggiori di Roma: San Pietro, San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura, Santa Maria Maggiore*, Passigli, Firenze, 1999.

¹¹²⁹ Según distintas versiones, estas grandiosas columnas habrían sido traídas desde el mismísimo templo de Jerusalem, o aquel de Giove Capitolino, *vid.* FELLINI, Pietro, *Trattato Nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, in Roma per Bartolomeo Zanetti, 1615, p. 3. Sobre el material empleado para la fundición de las columnas, se especulaban las más diversas procedencias: los bronceos etruscos del área de Tarquinia, del panteón romano, del templo de Nemesi, del palacio de Constantino o incluso de la fusión de los *rostri* de las naves de Cleopatra. Estas columnas fueron trasladadas por el papa Gregorio XII (1406-1415) a su nuevo emplazamiento, desde el altar mayor, destruido en el año 896 con motivo de un terremoto. La arquitectura de la capilla se debe a Paolo Olivieri (1551-1559), y fue erigida en 1598 por el papa Clemente VIII, *vid.* SANNIBALE, Maurizio, "Le colonne in bronzo dorato di San Giovanni in Laterano. Osservazioni sulle techiche antiche e sugli interventi rinascimentali", en FORMIGLI, Edilberto (ed.), *I grandi bronzi antichi: le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei seminari di studi ed sperimenti (Murlo, 24-30 luglio 1993 e 1-7 luglio 1995), Siena, Nuova Immagine Editrice, 1999, pp. 275-298.

que efectivamente transcurrió en Florencia¹¹³⁰. Sin embargo, las relaciones de los embajadores florentinos nos informan puntualmente de las vicisitudes ocurridas en relación con esta magnífica obra en bronce dorado, en cuya ejecución Crescenzi no pudo verse involucrado como demostró convincentemente Edward L. Goldberg¹¹³¹. Esta obra había llegado a España varios años antes que el propio Crescenzi, pero ciertamente fue decisión suya emplearla en el altar del panteón para contentar a los embajadores florentinos (y al propio Gran Duca).

Además en relación con los ornamentos del altar, Crescenzi había previsto la decoración de dos candelabros, reparados por Vanderiet y Horembek entre 1625 y 1627¹¹³². Sólo su reparación había costado 600 reales. El padre Fray Nicolás temía por su estado al ver “uno de los candeleros del altar que vale más de seiscientos ducados partido por medio y si acertara a estar dorado fuera muy dificultoso el poderse remediar”¹¹³³.

Lamentablemente, la configuración definitiva del retablo y el altar del panteón de Crescenzi continua siendo una incógnita. El hecho de que Cassiano dal Pozzo no mencione, ni siquiera mínimamente, la existencia de un altar en el panteón en su *Diario* de 1626, nos lleva a pensar que posiblemente nada se había puesto en marcha, frustrado el primer proyecto con las columnas en bronce¹¹³⁴. Pozzo recuerda cómo había ocho nichos en correspondencia con las ocho lunetas en las que se divide la bóveda, y cómo en cada uno de los cuales se disponían cuatro sepulcros. Recordaba también cómo uno de los nichos estaba “roto” a causa de la puerta de acceso, pero en ningún caso menciona la existencia obvia del altar. Durante la visita, Crescenzi había informado al cardenal Barberini y a su séquito sobre algunos aspectos de la fábrica que todavía no estaban en su lugar, como el florón en bronce que remataría la clave de

¹¹³⁰ Por ejemplo en GÓMEZ MORENO, María Elena, “La escultura religiosa y funeraria en El Escorial”, en *IV Centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963, vol. II, pp. 491-520 (p. 511). Portela Sandoval o Bustamante han recogido esta posibilidad, *vid.* PORTELA SANDOVAL, Francisco J., “La escultura en el Monasterio de El Escorial”, en *Fragmentos. Revista de Arte*, nºs 4-5, 1985, pp. 96-113 p. 111 y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 205.

¹¹³¹ GOLDBERG, Edward L., “Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621: Part I”, en *The Burlington Magazine*, nº 1115, CXXXVIII, febrero 1996, pp. 105-114 e Ídem, “Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621: Part II”, en *The Burlington Magazine*, nº 1121, CXXXVIII, agosto 1996, pp. 529-540.

¹¹³² AGS, TMC, Leg. 1578, Nóminas de 1625-1627, s.f., *vid. Supra*.

¹¹³³ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, memorial Fray Nicolás de Madrid (¿18 de marzo de 1647?), s.f. Efectivamente, al igual que otras piezas, estos candelabros se trasladaron del Escorial a Madrid, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 84: “Memoria del bronce que por orden de Su Mag[esta]d se mando llevar para el dorado del a la villa de Madrid, y para otros efectos el qual se entrega en unas arcas a Martin ferrer aparejador de las obras r.s de m.d que es lo siguiente” (19/09/1640): “2 candeleros del altar q estan reparados y acabados”. Estos candeleros fueron entregados a Pedro de la Sota para su dorado, *ibidem*, s.f., Pedro de la Sota. Razon de los bronce que tiene en esta villa por dorar pedro de la Sota de los q[ue] le entregaron para la dha obra del panteon [...] 2 candeleros del altar”

¹¹³⁴ POZZO, Cassiano dal (2004), *op. cit.*, pp. 204-205 (italiano) y 229-231 (traducción).

la bóveda (“*Il mezzo dalla volta sarà occupato da non so che adornamento pur di metallo a foggia d’un gran rosone dorato*”), el aspecto final de la escalera con su revestimiento en mármoles y jaspes (“*e la scala sarà de’ medesimi marmi*”) o la ausencia de ventanas para iluminar el recinto. La falta de interés de Crescenzi en subrayar la obra del altar, nos indica las graves dificultades que atravesaría su proyecto, limitado por el tamaño del Crucificado de Tacca y por la ineficacia de sus operarios a la hora de abordar la fundición de las columnas.

Por su parte, Baglione sí menciona el altar del panteón en el lugar exacto en el que hoy se emplaza, frontero a la única puerta de acceso al interior: “*giù in faccia della scala, per entro sta l’Altare, sopra vi un Corciffisso di getto di Pietro Tacca da Carrara*”, datos que ya hemos analizado y confirman su información privilegiada sobre el primitivo proyecto de Crescenzi para el panteón. Lamentablemente, apenas ofrece más información sobre la configuración del altar, sin ni siquiera describir sus materiales o la disposición de los elementos arquitectónicos.

Pensamos, como ya hizo Bustamante, que el grave contratiempo en la fundición de las columnas y la imposibilidad de repetir tan costosa operación (los impagos y retrasos empezaban a ser habituales a partir de 1621), obligaron a Crescenzi a modificar su primitivo proyecto, abandonando los fustes bronceos por otro material de igual nobleza y perdurabilidad: la piedra. De esta manera, el nuevo proyecto enlazaba con la tradición del retablo herreriano de la Basílica escurialense, basado también en la combinación de mármoles y bronce, y con la tradición habitual de la arquitectura romana como el grandioso altar de la *Madonna Salus Populi Romani* de la capilla Paolina, que Crescenzi conocía de primera mano. Esta nueva configuración podría haberse determinado después de la visita de Felipe IV a las obras del panteón en 1626, ya que en 1628 serán enviadas “dos columnas de mármol de Italia para el altar”¹¹³⁵.

Todavía en febrero de 1630, el hueco destinado al altar y retablo del panteón estaba sin definir. Pedro de Quesada recordaba en un memorial cómo eran necesarios 230 pies de la piedra “que pareciera conviniente para guarnecer el nicho del altar del Panteón”¹¹³⁶. En noviembre de ese mismo, año el monarca ordena que se utilice el mármol negro de Vizcaya para el chapado del nicho, al igual que el revestimiento de los nichos donde se colocan las urnas¹¹³⁷. Posiblemente el nicho del altar todavía mostrara la piedra berroqueña de la obra de cantería ejecutada en el siglo XVI.

¹¹³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 209. Martín González supone que son las mismas columnas de mármol verde de Genova que, tras pasar por el palacio del Buen Retiro, regresaron al panteón en 1649, *vid. Infra*.

¹¹³⁶ AGP, San Lorenzo, Patronato, Leg. 3, Se trata de una respuesta de Quesada a la Junta en relación con la piedra innecesaria para la obra del panteón, fechada el 1 de febrero de 1630.

¹¹³⁷ “y de haver despues aca mandado su Mag[esta]d que se chapase de marmol negro la parte donde se havian de poner”, AGP, El Escorial, Patrimonio, Leg. 3 (antes 1826), s/f (13/11/1630).

Entre 1638 y 1640, coincidiendo con el fugaz conato de reactivación de las obras propuesto por Alonso Carbonel y el marqués de Torres, algo pudo avanzarse en la construcción del altar, habiéndose determinado su chapado y la ejecución de algunos de los bronce que debían adornar su superficie. Diego de Quesada, nuevo veedor y contador, explica cómo se han chapado ya buena parte de los laterales del retablo pero todavía faltan 108 pies superficiales, indicándose además las medidas totales: 12 pies de alto por 9 de ancho¹¹³⁸. Estas medidas coinciden con aquellas descritas por el padre Santos para el nicho del retablo que contenía el Crucificado (desde la mesa del altar) en altura (12 pies), pero no en anchura (5 pies y medio), lo cual nos lleva a pensar que quizá se pretendía chapar la superficie total del hueco, que efectivamente mide casi 9 pies (8 según Santos)¹¹³⁹. Para abaratar costes, intentaron aprovechar los materiales sobrantes de otras empresas como los mármoles del chapado del “salón de Palacio de Madrid” para realizar las jambas y el dintel¹¹⁴⁰. Unas piezas que posiblemente hubieran sido previamente trasladadas de la fábrica del panteón escurialense y que su “mala calidad, piedra y color parece no convienen en parte tan principal, donde la demás piedra es escogida y todo se a de ver y comunicar con la luz que de nuevo se ha dado al dicho panteón”¹¹⁴¹.

Tampoco sabemos exactamente cómo sería la forma de este retablo. Quesada explica en 1640 que el ochavo correspondiente al altar no tenía doradas las piezas correspondientes al friso porque “quiza acaso quisieron hacer otra diferencia para el”¹¹⁴². Seguramente la combinación de jaspes, mármoles y bronce seguía presente en el nuevo proyecto. Alonso Carbonel firmará libranzas al platero Gregorio Montero “a cuenta de las molduras que [h]ace de bronce para las urnas y el altar”¹¹⁴³. Bustamante supuso que Carbonel fue responsable de esta nueva distribución del altar, definida como una traza “seca”. Aunque no podemos

¹¹³⁸ AGP, San Lorenzo, Patronato, leg. 3, s.f.: (6/8/1640) D[ic]ho de Quesada: “Para el chapado de dicho altar faltan 108 pies superficiales, p[or]q[ue] tiene 12 p[ies] de alto y 9 de ancho y ansimismo faltan 36 p[ies] de piedra superficiales para la frontaleria: faltan jambas y lintel para el dho altar, porque las que se traxeron para este efecto del salon de Palacio de Madrid son de tan mala calidad, piedra y color que parece no convienen en parte tan principal, donde la demas piedra es escogida y todo se hade ver y communicar con la luz que de nuevo se ha dado al d[ic]ho panteon”.

¹¹³⁹ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, Explica cómo la altura del nicho es de 12 pies (unos 3,24m si consideramos el pie castellano equivalente a 0,27m) y el ancho lo sitúa en 8 pies (2,16 m).

¹¹⁴⁰ Estas piedras fueron juzgadas poco convenientes para el chapado del altar por su mala calidad: *vid.* AGP, Patronato, San Lorenzo, Leg. 3, (6/08/1640): “faltan jambas y lintel para el dho altar, porque las que se traxeron para este efecto del salon de Palacio de Madrid son de tan mala calidad, piedra y color que parece no convienen en parte tan principal, donde la demas piedra es escogida y todo se hade ver y communicar con la luz que de nuevo se ha dado al dho panteon”. Una parte de los jaspes de Tortosa ya se habrían propuesto para su venta en febrero de 1630, para socorrer con ello a Bartolomé Zumbigo por el coste impagado de cinco espléndidas mesas efectuadas para la librería del monasterio a cuenta de la obra del panteón.

¹¹⁴¹ *Ibidem*.

¹¹⁴² AGP, Patronato, San Lorenzo, Leg. 3, Memorial de Diego de Quesada (6/08/1640), s.f.

¹¹⁴³ AGP, Patronato, San Lorenzo, Leg. 3, s.f., firmado en Madrid a 16 de noviembre de 1641. Se le pagan 700 reales.

descartar que ya desde 1646 se pensara en recuperar parte de la traza de Crescenzi, a base de dos columnas exentas y a tal fin se enviara a Juan Delgado a los montes de Toledo “a buscar si hay algunas columnas a propósito para el altar del Panteón”¹¹⁴⁴.

La verdadera configuración del retablo y altar del panteón se produce entre 1647 y 1648¹¹⁴⁵. A pesar de que Crescenzi lleva más de diez años fuera de la escena, continuará presente en las obras. Fray Nicolás de Madrid quería recuperar las trazas elaboradas por Crescenzi y así intentaba convencer al Monarca: “Hoy es fácil ejecutarla en la misma conformidad, porque están vaciados los bronce de las basas y capiteles corintios con todo su adorno y sólo faltan las columnas y arquitrave y sirviéndose su Magestad de mandar se envíen unas de jaspe muy hermoso que están en el Retiro, que son las que se están labrando para la obra que su Magestad ha mandado hacer en su real palacio, saldrá perfectamente a cabo el altar”¹¹⁴⁶. De momento, no parece que Fray Nicolás decida emprender ninguna reforma que afecte sustancialmente a la estructura anterior del retablo y se dedica a tratar de recuperar aquellos elementos presentes en el proyecto de Crescenzi: las columnas previstas como soportes, con sus basas y capiteles, y el Crucificado que debía presidir el nicho. En junio de 1648 se tienen noticias de que “se trabaja en reparar las basas y capiteles de las columnas q[ue] han de servir al altar”¹¹⁴⁷ y algo más tardarán las columnas de jaspe verde de Génova procedentes del palacio del Buen Retiro (que llegarán a la fábrica el 1 de abril de 1649)¹¹⁴⁸.

En cuanto al Cristo de Tacca, urgía proceder al dorado de su superficie para instalarlo en el altar, tarea que emprendieron los maestros Pedro de Huete, Andrés Ortega y Sebastián de Gavilanes¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁴ Citado en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1960), *op. cit.*, p. 235: AGS, CM, 3ª época, leg. 756, asiento 95; BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 205.

¹¹⁴⁵ BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 205.

¹¹⁴⁶ *Vid. Supra*. Posiblemente estas mismas columnas fueran aquellas que en 1628 se habían llevado desde Madrid al Escorial precisamente para la obra del altar del panteón.

¹¹⁴⁷ AGP, San Lorenzo, Patronato caja 17/2, s.f., correspondencia entre Fray Nicolás de Madrid y Felipe IV (21/6/1648), citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 205, n. 178, e IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 664; NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 733: “se trajeron del buen retiro dos columnas grandes de jaspe verde de Genova de que se hizo gran parte del altar”.

¹¹⁴⁸ IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 667 y NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 733 y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 205, n. 181.

¹¹⁴⁹ AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 17/2, s.f., “(21/6/1648) no se dora nada ahora por q[ue] aun no ha llegado el socorro de los 4U ducados q[ue] V[uestra] Mag[esta]d ha mandado dar dicenme q[ue] vendran presto; al punto se ira continuando y lo primero que se tomara entre manos sera el Santo Christo q[ue] por ser pieça tan grande, es la mas dificultosa de todas y nos da mucho cuydado para q[ue] salga perfectamente dorada”, citado en IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 669, considera que éste es el Crucificado de Tacca, el mismo además que en la *Relación de Cuentas* de 1654 se registra como donación del monarca y que “está puesto en el Altar”; *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 205. Juan Bautista Chapui se encargará de ejecutar la tarjeta que remata la cruz en enero de 1650, *vid.* NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 725.

En octubre de 1648 se contrata una de las piezas más importantes del nuevo altar, el frontal profusamente decorado en bronce dorado. Los artífices escogidos para su ejecución serán Felipe y Bernardo de Pedraza. El primero en comenzar su trabajo fue Felipe de Pedraza, “sizelador, para labrar y sizelar el follaje y ramos de bronce que han de servir al frontal del altar”¹¹⁵⁰. En febrero de 1649, el padre Fray Nicolás se mostrará contento con la marcha de las obras¹¹⁵¹. No creemos que se trate todavía de la ejecución del relieve central con el *Entierro de Cristo* que remata la composición, ejecutado por Bernardo de Pedraza a partir de 1650. De hecho el 16 de julio de 1650 se le paga a Felipe de Pedraza por una “tarja” realizada en el frontal del altar, según traza de Alonso Carbonel¹¹⁵², sobre la cual muy posiblemente se realice la historia del *Entierro de Cristo* concertada con Bernardo de Pedraza en 1.500 reales y satisfecha por el Fray Pablo del Espinar el 8 de octubre de 1651¹¹⁵³. Sobre el autor de este delicado relieve se hicieron varias suposiciones hasta que Bustamante localizó la documentación del pago¹¹⁵⁴.

Volviendo a la obra del retablo de jaspes y mármoles, el 16 de diciembre de 1648 se firma la escritura de concierto para la ejecución de la obra del nuevo altar del panteón. Fray Nicolás de Madrid, en calidad de superintendente de la fábrica y en representación del Monarca, concertaba de nuevo con los Sumbigo (Bartolomé padre e hijo) y con Gaspar de la Peña, maestros de obras de cantería, la obra del “altar nuevo que se ha de haçer en el dho panteon y el adorno de la escalera y el templete con su portada todo ello de marmoles y xaspes”¹¹⁵⁵, según las trazas firmadas por Alonso Carbonel. En relación con el altar y retablo

¹¹⁵⁰ NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 725.

¹¹⁵¹ AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 17/2, s.f, correspondencia entre Fray Nicolás de Madrid y Felipe IV: “(22/2/1649) el frontal de bronce para el altar se va haciendo y esta muy adelante y entiendo saldra a gusto de S[u] Mag[esta]d”, citado en NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 732. Para esta labor, en agosto de 1649, el calderero segoviano Francisco Maduro cobrará por batir en el martinete 6 chapas grandes de cobre labradas para el frontal del altar, *ibídem*, p. 733.

¹¹⁵² El 16 de julio de 1650, Phelipe Pedraza cobrará 346 reales que se le debían de resto de “una tarja que ha hecho para el altar del Panteón”, AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 84, s.f., citado en NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 725, indicaba cómo este artífice finalizaba el trabajo encargado el 31 de diciembre de 1650, incluido además “cincelar la tarja que a de servir en medio del campo del frontal de bronce: a la de acavar [...] según la traza que embio el maestro mayor”.

¹¹⁵³ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. Dio recibo de pago el 10 de octubre de dicho año. El 21 de diciembre de 1650 D. Sebastián de Herrera Barnuevo recibirá de Pablo del Espinar por orden del prior 1.000 reales de la “Historia” entendemos que del frontal del altar del Panteón.

¹¹⁵⁴ Podemos añadir un nuevo e interesante dato: el dibujo a partir del cual se ejecutó la obra fue realizado por el escultor, pintor y arquitecto Sebastián de Herrera Barnuevo, como consta por el pago de 1.000 reales de mano de Fray Pablo del Espinar, pagador del monasterio por orden del prior el 21 de diciembre de 1650 en AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84: “Recivi de n[uestro] s[eñor] P[adr]e fray Nicolas de Madrid Prior del convento del S[an] Lorenzo mill r[eale]s de vellon que ordeno me diesse el P[adre] Fray Pablo de cuya mano los recibi conforme en madrid a 21 de diciembre de 1650 años [Firma] Don. sebastian de Herrera Barnuevo [...] recibo de D. Sebastian de Herrera de 1000 reales de la Historia”.

¹¹⁵⁵ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., citado en NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 733, a partir del registro del *Libro de Cuenta y Razon* de las obras redactado por el Prior Fray Nicolás de Madrid.

indican cómo “cada pie superficial del retablo ansi de la cornissa frontespicio como de las columnas y todo lo que tubiere moldura con los embutidos a 55 reales [...] cada pie de lo chapado de la frontera y lados de la caxa del Cristo a 30 reales”¹¹⁵⁶.

El cantero Bartolomé Medrano y el carpintero Sebastián Andrés tendrán que “deshacer el altar viejo que no se terminó y tenía parte de madera, y por rozar la piedra berroqueña para poner el altar nuevo”¹¹⁵⁷. El 26 de mayo de 1649, tenemos constancia de la intervención en el nicho del retablo y la ejecución del mismo a base de mármoles y jaspes, algunos de ellos extraídos de las piezas que anteriormente se habían quitado¹¹⁵⁸. Se mencionan cortes de importantes dimensiones en “las piedras que hermanan con el chapado grande”, “las cabezas de las columnas de San Pablo” y de manera específica, se deben acortar las columnas “de jaspe de génova”¹¹⁵⁹.

Se confirma que la estructura anterior presentaba “friso” y “alquitrabe” en piedra mármol que fueron sustituidos y reaprovechados en la nueva obra: “se dio un corte en una piedra de marmol de las que se quitaron del friso, tenuta de largo tres p[ies] y dos dedos por tre p[ies] de ancho” y “se dio un corte en la otra pieza del frisso de donde se sako un tablero que sirve p.a el chapado del frontal su largo de tres p[ies] y dos d[ed]os x tres p[ies] de ancho”. Del arquitrabe “de piedra de San Pablo que se quitó del altar”, se sacaron tres tableros de piedra para las fajas de las pilastras. Se indica además que para añadir las fajas de las pilastras se deben dar dos cortes en la piedra del chapado con un largo de ocho pies y siete dedos (unos 2,50m) y que estos embutidos se realizaron con “ocho piezas de jaspe de tortossa [...] que eran de las dobelas de las ventanas del pantheon”.

El frontal de altar (sobre el cual se dispondrán las chapas de bronce dorado) se realizó con piedra negra de Vizcaya (“se dieron seis cortes en las piedras negras del chapado del frontal”) y también de este material se realizó la cruz del Crucificado: “se dieron dos cortes en una piedra de marmol de vizcaya para la cruz” y además “se dieron ocho cortes en los listones

¹¹⁵⁶ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., “escritura de concierto de la obra del panteon”; se trata de una copia del concierto sacada por el escribano Carlos Pablo, realizada el 12 de mayo de 1649, documento citado en IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 666, n. 41: “Lo que se asienta y conçierta entre el R[everendí]mo Padre Fray Nicolas de Madrid prior del monesterio de san lorenço el R[ea]l en nombre de su Mag[esta]d y como persona a cuyo cargo esta la superintendencia de la fabrica del panteon de la una parte y de la ottra Bartolome Sumbigo y B[artolo]me sumbigo su hijo y Gaspar de la Peña, maestros de obras de canteria: residente en esta villa de madrid sobre y en raçon del altar nuevo que se ha de haçer en el dho panteon y el adorno de la escalera y el templete con su portada todo ello de marmoles y xaspes. Para lo qual se asienta y conçierta en la forma y m[aner]a siguiente [...]”.

¹¹⁵⁷ IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 666.

¹¹⁵⁸ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. “nomina de las piedras que se asientan y cortes que se dan de marmol y jaspes para la obra del altar del panteon desde 26 de mayo de 1649”. Bustamante informa de cómo Bartolomé de Medrano debe deshacer el “altar inconcluso y el hueco lo rozaron Sebastián y Claudio Andrés, Antonio Chamboy Duego y Bartolomé de León para disponer el nuevo”.

¹¹⁵⁹ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f.: “Se dieron otros cortes que fueron dos en una de las columnas verdes de jaspe de genova c/u de 5 p[ies] y 3 c[uar]tas de largo y de ancho por la una caveza un pie y feneze en la otra diez dedos”.

de los embutidos de la cruz, su largo de todos 33 p. x 1 c.to de pie de grueso”. También se habla de los “arcos del altar y retablo” en los que se sigue trabajando en febrero de 1650.

Fray Nicolás de Madrid está satisfecho con el cambio y con la buena marcha de las obras, por lo menos así lo manifiesta al monarca: “En el altar se va trabajando ahora y tengo por sin duda a de salir muy a gusto de V[uestra] Mag[esta]d y q[ue] ha de dar gran lustre a una obra tan insigne”¹¹⁶⁰. En 1650 continúan las obras: “trabajan en los jaspes del Altar diez y siete oficiales y ocho en vaciar y reparar los broncees necesarios para el, y estos se ocupan en dorar algunos días. El frontal está ya muy adelante y entiendo a de quedar del gusto de V[uestra] Mag[esta]d”¹¹⁶¹. A lo largo de este año, se registran nuevos cortes para la obra del altar, aunque ninguno es demasiado específico, anotando solamente las medidas precisas de dichos cortes en altura y anchura y el material: *Tortossa, Jaspe, San pablo, Verde, vizcaya, o negro*.

El último registro que hemos localizado es del 20 de septiembre de 1650, cuando la obra debía estar prácticamente terminada¹¹⁶². La medida y tasación del altar y retablo del panteón, conjuntamente con la de la ventana del sagrario, será realizada por José de Villareal el primero de noviembre de 1650¹¹⁶³. A partir de este momento, falta muy poco para que la obra esté prácticamente terminada. Bernabé de Pedraza cobrará 450 reales “por la tarja para las letras del remate del altar” en diciembre de 1651, sobre las cuales se imprimirá la leyenda: RESURRECTIO NOSTRA¹¹⁶⁴. En 1652 labra la peana “que tiene poca manufactura” pero que se retrasa en la ejecución con sus molduras de bronce hasta mayo de 1653¹¹⁶⁵.

¹¹⁶⁰ AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 17/2, s.f., (18/8/1649), citado en IÑIGUEZ, Francisco (1960), *op. cit.*, pp. 664, 665 y 667; NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 732; DE ANDRÉS, Gregorio (1965), *op. cit.*, pp. 170-171 y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 205, n. 182.

¹¹⁶¹ AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 17/2, s.f., (15/1/1650), citado en NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 732.

¹¹⁶² AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f. (20/9/1650).

¹¹⁶³ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 84, s.f., “Medida y tassacion de las obras que tiene echas de manos bartolome sombigo en el retablo que se ha hecho en el panteon y en la guarnizion de la ventana del sagrario [...] Todas las partidas de esta declaracion suman 21.611 r[eale]s y un cuartillo abiendose reajustado lo mas que se a podido, en San Lorenzo el real a primero de noviembre de 1650 [firmado] Joseph de Villareal”, citado en NAVARRO, Federico (1963), *op. cit.*, p. 733, a partir del registro del *Libro de Cuenta y Razon* de las obras redactado por el Prior Fray Nicolás de Madrid. Todavía en 1651 se está pagando a los maestros, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 84, s.f.: “(20/1/1651) En la villa de Madrid a veynte dias del mes de Henero de mil y seiscientos y cinquenta y uno ante mi escribano y testigos presentes Bar[tolo]me Sombigo maestro architetto por si mesmo y en nombre de Gaspar de la Peña alarife vezino desta villa en virtud del poder que le dio y otorgo [...] ante el escribano Juan Diaz de Oñate, s[criba]no de su Magestad que originalmente entrega con esta carta de pago de cual veando confesso aver recibido del Prior Fra Nicolas [...] dos mil y quinientos y veynte y tres r[eale]s y medio [...] que le ha pagado por si y en el dho nombre de resto y cumplimiento de cinquenta y un mil seiscientos y once reales que monto la tassa que de orden y mandado se hiço del altar de piedra que hicieron y fabricaron en el d[ic]ho panteon que queda en poder del d[ic]ho padre prior”.

¹¹⁶⁴ AGP, Patronatos, San Lorenzo,, Caja 84, s.f. Se localiza en una carpetilla con los pagos realizados por fray Pablo del Espinar.

¹¹⁶⁵ En mayo de 1653 escribe el Prior que todavía no pueden chapar algunas dovelas de la bóveda de la escalera porque primero deben bajar “la peana del altar q[ue] esta ya acavada y ajustada con ella la moldura de bronce”, AGP, San Lorenzo, Patronato, caja 17/2, s.f. (6/5/1653).

La consagración del altar del panteón marca el final definitivo de las obras, comenzando a planificarse desde diciembre de 1652¹¹⁶⁶. Al parecer, el monarca insistió en su consagración a Cristo Nuestro Señor, aunque el Patriarca de las Indias pensaba que debía acogerse a la Virgen Nuestra Señora como informa el prior Fray Nicolás¹¹⁶⁷.

a) ¿Tacca, Bernini, Finelli o Guidi? El Crucificado del altar del panteón

Aunque hoy es una cuestión ampliamente resuelta, la identificación del Crucificado que preside el altar del panteón ha creado cierta controversia historiográfica¹¹⁶⁸.

Como hemos apuntado, el soberbio Crucifijo en bronce de Pietro Tacca llegó a España poco antes que Crescenzi, acompañando a la estatua ecuestre de Felipe III en bronce en España desde 1616¹¹⁶⁹. Dicha estatua ecuestre, que se colocó de manera provisional en la plaza de palacio y después en el jardín de la Priora hasta su emplazamiento definitivo en la Casa de Campo (hoy puede contemplarse en la Plaza Mayor de Madrid), fue un obsequio del Granduca de Toscana pero no parece que el Crucifijo tuviera la misma condición y de hecho

¹¹⁶⁶ AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 17/2, s.f.: “(11/12/1652) La ocassion S[eño]r que se ofreçe con la ida del Nuncio a Roma me parece muy a proposito para q[ue] V[uestra] M[agestad] se sirva de encomendarle trate con su Santidad se haga altar colateral o de Indulgencia este del Panteon, pues hay tantas raçones para ello”. Responde el Rey al margen: “encargare al nuncio pida estas indulgencias y tambien le escrivire a mi embajador”.

¹¹⁶⁷ AGP, San Lorenzo, Patronato, Caja 17/2, s.f.: “(6/3/1654) El patriarca s[eño]r me escribe q[ue] la consagracion del Altar se ha de haçer el sábadó, y que se ha de dedicar a la Virgen n[uest]ra s[eño]ra y siendo el Altar de Cristo n[uest]ro S[eño]r no parece cosa a proposito principalmente no [h]aviendo en el ninguna imagen suya, y todos los altares de la yglesia q[ue] aquí estan consagrados estan dedicados a los santos cuyas imagenes en ellos estan. Sirvase V[uestra] M[agestad] de mandarme avisar lo q en esto se ha de haçer”. Al margen el Rey responde “que la dedicacion del Altar sea a Christo N[uest]ro S[eño]r”, no sabemos si por una verdadera devoción o ante lo inoportuno del cambio de planes con respecto a la advocación, a pocos días de su consagración.

¹¹⁶⁸ Esta cuestión fue analizada en primer lugar por TORMO, Elías (1949), *op. cit.*, pp. 355-379. Nuevas acotaciones en PORTELA SANDOVAL, Francisco J. (1985), *op. cit.*, pp. 111-112 e Ídem (1994), *op. cit.*, pp. 220-222 (Tacca) y 249-251 (Bernini) y BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 205.

¹¹⁶⁹ La famosa estatua ecuestre de Felipe III fue un encargo del Gran Duca di Toscana, Ferdinando I, al escultor florentino Giambologna en 1605, como obsequio diplomático al monarca español. Tras la muerte de Giambologna, en 1608, continuó el trabajo su discípulo Pietro Tacca quien solicitó nuevos retratos del monarca para proseguir los trabajos, suministrados por Rutilio Gaci. Aunque en 1614 estaría ya concluida, no pudo ser trasladada efectivamente a España hasta 1616, siendo presentada ante el Rey el 24 de octubre de 1616 por parte del hermano del escultor, Andrea Tacca. De su cuidado y montaje en la Casa de Campo se ocupó personalmente Attilio Palmieri, cuñado de Tacca, *vid.* GOLDBERG, Edward L. (agosto 1996), *op. cit.*, pp. 532-534. Pietro Tacca esperaba del monarca español alguna dádiva ya que, antes de que embarcara la estatua y el caballo para España, estableció un contrato con los hermanos Camillo y Michele Dati, encargados del transporte, para que se encargaran de recoger en su nombre el donativo: “*E se il Re darà cosa nessuna o regalo si obbliga [Roberto Dati] di depositarlo in mano alli nominati da ms. Pietro [...] E che li nominati habbino autorità sopra il donativo o gratie di donare a Pietro Taccha quello li piacerà [...]*”, *vid.* ASF, AMP, filza 1354, f. 250, febrero 1615, citado en *The Medici Archive Project*. El alemán Karl Justi, buen conocedor del *Archivio di Stato di Firenze* sabía que el Cristo de Tacca había sido enviado a España junto con la estatua ecuestre regalada a Felipe III, *vid.* JUSTI, Karl (1999), *op. cit.*, p. 557.

sabemos que no fue entregado al mismo tiempo que la estatua¹¹⁷⁰. Como indica Goldberg todavía no están claras las intenciones ni el promotor de dicho Crucifijo, pero las fechas permiten descartar la participación de Crescenzi en la empresa¹¹⁷¹. Pudiera tratarse de una iniciativa del gobernador de Massa, Andrea Tacca, quien intentó ganarse el favor real con la presentación a título personal de este obsequio en febrero de 1617. El Monarca, efectivamente satisfecho por el trabajo que los operarios habían realizado en el traslado y montaje de la estatua ecuestre, resolvió conceder una pensión de 400 escudos al gobernador de Massa y compensar con 2.000 escudos a Pietro Tacca y otros 2.000 para repartir entre aquellos que habían conducido y colocado la estatua en su emplazamiento definitivo¹¹⁷². Sin embargo, nada se pagaba por la ejecución del Crucificado.

A pesar de la generosidad del monarca, el retraso en el pago se prolongaría varios años provocando el nerviosismo y la impaciencia de Tacca. Aunque los embajadores florentinos en Madrid intentaron que el Rey pagase lo prometido, involucrando a sus poderosos contactos en la corte (que incluían al duque de Lerma), no obtuvieron el éxito deseado y nunca se hallaba dinero en las arcas reales para hacer frente a estos pagos¹¹⁷³. Todavía en agosto de 1618, la embajada florentina manifiesta su preocupación por resolver la situación de impago a Tacca, cuestión que está gestionando el capitán Rafael Romena ante el Consejo de Hacienda¹¹⁷⁴. A tal efecto, el 14 de diciembre de 1618, Romena eleva un memorial al presidente de dicho Consejo, solicitando que se le paguen al embajador florentino en la corte “quattro mil ducados

¹¹⁷⁰ ASF, AMP, filza 4946, f. 214: “(25/10/1616) *Il Cristo non si è presentato e parmi che il Re habbia detto che lo vuol vedere prima che se li presenti, per che essendo pervenuto a’ suoi orecchi un antofona, che costà l’artefice ne havea trovato due mila scudi et che si havesse forse disegno di maggiore ricompensa lo vuol vedere prima che li doni*”, citado en GOLDBERG, Edward L. (agosto 1996), *op. cit.*, p. 534, n. 35. Al parecer, Felipe III quiso examinar con detenimiento la obra antes de que le fuera oficialmente presentada, cuando tendría que admitir el pago de los dos mil escudos florentinos que se rumoreaba valía dicha obra. Con esta maniobra, Felipe III intentaría eludir el pago del valor del Crucificado al escultor. Sabemos además que el caballo se encontraba en unas cajas trasladadas provisionalmente a la Plaza de Palacio, como informaba Gómez de Mora al Monarca en 1616, *vid.* TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, pp. 110-111.

¹¹⁷¹ Goldberg ha señalado que pudiera ser una iniciativa del escultor, buscando la merced de un poderoso mecenas como era Felipe III, o quizá una iniciativa privada del hermano de Pietro Tacca, Andrea, Gobernador de la región de Massa, GOLDBERG, Edward L. (agosto 1996), *op. cit.*, p. 534.

¹¹⁷² ASF, AMP, filza 4946, f. 241, 26/2/1617: “*Al S[igno]r P[ietr]o Tacca due mila sc[udi] anche in consideratione di quel Cristo; che si presento senza aspett[are] che il Re prima lo vedessi; et si elesse il Proposto [Andrea Tacca] di farne il donativo lieram.e et di rimettersi in q[uest]o modo alla volontà di S[ua] M[ae]sta; che p[ar]si a risico [rischio], che ella lo ricusassi poi; doppo di averlo veduta; cofui ben fatto*”, *vid.* GOLDBERG, Edward L. (agosto 1996), *op. cit.*, p. 535.

¹¹⁷³ ASF, AMP, filza 6100, s/f, 4/4/1617, Carta de la Granduquesa de Toscana María Magdalena al embajador florentino: “*Con molto piacere haviamo inteso la buona spedizione del [Pietro] Tacca in che oltre all’amorevole intercessione del signor Duca di Lerma [Francisco Gómez de Sandoval Rojas y Borja] riconosciamo la vostra buona diligenza e ci si accrescerà se procurerete che queste mercedi habbino complito effetto in beneficio del detto Tacca*” (citado en *The Medici Archive Project*).

¹¹⁷⁴ ASF, AMP, filza 4945, f. 1137 (Madrid 8/8/1618). Sobre la inconveniencia de volver a solicitar a los ministros de Hacienda el pago de la cantidad prometida al Tacca por su trabajo, *vid.* GOLDBERG, Edward L. (agosto 1996), *op. cit.*, p. 535, n. 60.

que le estan librados sobre el Tesorero general los dos mil para la persona que presentò a su Magestad un Cristo de Bronce al natural y los otros dos mil al mismo y a otros 4 oficiales que vinieron de Florencia y erigieron el Cavallo y estatua de bronce de Su Mag[esta]d en la Casa del Campo que presento el Gran Duque”¹¹⁷⁵.

Aunque el presidente del Consejo de Hacienda se hace cargo de la situación de obligación del pago, no debió ser efectivo. Aprovechando la breve estancia de Crescenzi en Florencia, contratando bronceístas para trabajar en el panteón, el Gran Duca decide involucrarle en la cuestión del pago a Tacca, especialmente en lo referente al Crucificado. Crescenzi promete hacer todo lo que esté en su mano para dar satisfacción al escultor, y sobre todo al Gran Duca y sus consejeros, proponiendo ubicar el Crucificado en el altar del panteón, la nueva fábrica que se construye bajo su directa supervisión.

En enero de 1620, los embajadores florentinos en Madrid están al corriente de la nueva situación, mostrándose esperanzados con los resultados de las negociaciones de Crescenzi que al encontrar un nuevo destino para la obra de Tacca, podría obligar al Monarca a efectuar definitivamente el pago¹¹⁷⁶. Pero todavía en julio de 1620 no se ha conseguido nada, a pesar de las repetidas súplicas al Rey, al prior del Escorial (donde se trasladaría el Crucifijo suponemos que entre 1619 y 1620) y al propio Crescenzi, “*che ha il carico dell’ornato*” del Escorial¹¹⁷⁷.

Aunque nunca fueron satisfechos los 4.000 escudos, ni a Tacca ni a sus compañeros por sus fatigas con el Crucifijo, parece que la obra de Tacca fue ubicada durante algún tiempo en el panteón según el testimonio del padre Santos, una hipótesis difícil de sostener debido a la falta de concreción del retablo y altar del panteón. Aunque bien custodiado en el monasterio permanecía el Cristo cuando en 1648, el prior del monasterio Fray Nicolás de Madrid informa al monarca de que no puede comenzar a dorarlo por falta de arbitrios¹¹⁷⁸. Finalmente se procedió a dorarlo en una fecha tardía pero, a pesar de los planes iniciales, nunca debió colocarse en el nicho previsto para el altar. El Cristo de Pietro Tacca encontró una ilustre

¹¹⁷⁵ ASF, AMP, filza 4947, f. 383.

¹¹⁷⁶ ASF, AMP, filza 4949, f. 288vº (26/1/1620), citado en *The Medici Archive Project*, y f. 374 (11/4/1620): “È stato da me il S[i]g[no]r Gio Battista Crescenzi, professandosi molto obbligato di V[ostra] A[ltezza] S[erenissima] per i favori ricevuti da lei in Firenze, et in particolare mi dice haver mostro al Re quelle pietre che V[ostra] A[ltezza] gli fece grazia, che furono molto lodate dalla M[ae]sta Sua. e nel particolare di Pietro Tacca, che V[ostra] A[ltezza] gli commandò, mi dice che per hora non vede modo di poterlo far pagare, ma che quando l’opera che ha fra mano all’Escuriale, nella quale hà da essere il Crocifisso del Tacca, sarà innanzi, farà ogni opera che degli assegnamenti à q[ue]lla spesa sia pagato, se ne saranno, come spera, et io non mancherò di ricordargliene, senza mostrare che hora sia interesse del monte, secondo ho inteso dal Cap[itán] Romeno, poiche questa pur essere la maggiore speranza che ci sia di cavarne forse qualcosa, e detto Crescenzi dice che non mancherà talvolta di servirere a V[ostra] A[ltezza] come le ha promesso”. Todavía hay noticias de las promesas del pago de 200 mil escudos en mayo de 1620, *ibídem*, f. 431vº.

¹¹⁷⁷ ASF, AMP, filza 4949, f. 433 (1/5/1620).

¹¹⁷⁸ *Vid. Supra*.

ubicación en el complejo escurialense, presidiendo el magnífico altar de la Sagrada Forma. Así lo describe el padre Santos en la edición de 1698 de la *Descripción Breve*: “Es este Crucifijo de bronce dorado, de cinco pies de alto, y de tan excelente hechura, que serán pocas o ninguna las que llegaren a su Primor, y valentía. Hizose en Roma. La cruz es de mármol negro de Vizcaya, de clarissimo pulimento. El título de Bronce dorado, exprimido en todas aquellas lenguas, con que se puso en la muerte de Christo, en lo alto de la Cruz; y todo tan ajustado, grave, autoriçado y devoto, y tan conveniente a lo demás, que se ha referido del Edificio, que sin faltar en la igualdad, imita y alienta el estilo artificioso y rico de su formación, y está moviendo al culto”¹¹⁷⁹.

El Cristo ejecutado por Bernini presidía el altar durante la ceremonia de consagración del altar y la inauguración de la fábrica, en mayo de 1654. Iñiguez dedujo a partir de las semejanzas estilísticas que éste fue el Crucificado grabado por Villafranca en 1657, con una corona de espinas prominente, una misma colocación del paño de pureza y tres únicos clavos. Además, dedujo las medidas de los tres diferentes crucificados: Tacca sería el mayor, con siete pies (1,90m), el de Bernini tendría cinco pies (1,40m), y el de Guidi, el más pequeño de todos, con cuatro pies y medio (1,26m)¹¹⁸⁰.

Efectivamente, Villafranca dibuja el Cristo encargado a Bernini por Felipe IV que llegó al Escorial en 1649 y que se dispuso en el altar entre 1654 y 1659, donde lo menciona Santos. Muy pronto fue sustituido por la obra definitiva de Guidi, y en las sucesivas ediciones de la *Descripción Breve* (1681 y 1698) ya aparece ubicado en la capilla del Colegio, situada “a la esquina del claustro, inmediato a la iglesia [...] donde se juntan los colegiales a oración y a dezir maytines”¹¹⁸¹. Sin duda, un lugar marginal dentro del complejo escurialense que ha favorecido su progresivo olvido por parte de los historiadores y del público en general.

Baldinucci fue el primero en ofrecer alguna noticias sobre el encargo a Bernini, quien realizó “a instancias de Felipe IV, un gran Crucifijo de bronce, que se colocó en la capilla de los sepulcros de los reyes”¹¹⁸². El padre Santos describió el Crucifijo en la capilla del colegio, sin mencionar la autoría de Bernini, pero indicando su “preciosísima hechura. Es de bronce y estuvo antes en la Capilla del Panteón, y por ser pequeño para allí, aunque tiene cinco pies de

¹¹⁷⁹ SANTOS, Francisco de los (1698), *op. cit.*, pp. 138 rº y vº.

¹¹⁸⁰ IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1960), *op. cit.*, p. 669.

¹¹⁸¹ SANTOS, Francisco de los (1698), *op. cit.*, p. 92v.

¹¹⁸² Acerca de esta obra, remitimos a la reciente publicación RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, “Gian Lorenzo Bernini. Cristo crucificado. 1654”, en Ídem (ed.), *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Museo del Prado, 2014, pp. 113-115. Asimismo, *vid.* GARCÍA CUETO, David, “Sobre el encargo y el envío a España de los Crucificados de Gian Lorenzo Bernini y Domenico Guidi para El Escorial”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, actas del Simposium (San Lorenzo de El Escorial, 3-6/9/2010), San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, pp. 1081-1100.

alto, mandó el Católico rey Filipo Quarto se pussiese aqui, y se le hiziesse este Retablo, para que estuviesse con toda decencia”¹¹⁸³.

Damián Bermejo se hacía eco de la autoría de Bernini: “Al lado de poniente hay una grande ventana rasgada con su antepecho de hierro hacia el patio de los Reyes; y allí cerca en el testero de mediodía un altar y retablo de talla todo dorado, en que está colocado un Crucifijo de bronce de cinco pies de alto, que labró Lorenzo Bernini, y tiene la particularidad de haber estado antes en la capilla del Panteón”¹¹⁸⁴.

El Crucificado definitivo que preside el altar del panteón fue realizado en Roma por el escultor Domenico Guidi, a instancias de Felipe IV y por encargo del duque de Terranova, embajador español en Roma. Llegó al Escorial a mediados de 1659, siendo Velázquez el encargado de colocarlo en su definitivo emplazamiento en 1660, como hemos mencionado.

¹¹⁸³ SANTOS, Francisco de los (1698), *op. cit.*, p. 92v. Así describe Santos la capilla: “En el otro Testero de frente ay un Altar, de altura de quatro pies y tres varas y quarta de largo. Sobre él se levanta un retablo de cinco varas y media de alto, con sus Podios, colunas, arquitrave, friso y coronación de mucha curiosidad; y en el frontispicio un floron de grande bizzarria, y todo hecho una asqua de oro, con moldura, filetes, hojas y otros ornamentos de gustosa composición. Formase enmedio de este Retablo un Nicho o capilla quadrada, en que está colocada una Imagen de Christo Señor Nuestro crucificado, de preciosissima hechura. Es de bronze y estuvo antes en la Capilla del Panteón, y por ser pequeño para allí, aunque tiene cinco pies de alto, mandó el Católico rey Filipo Quarto se pussiese aqui, y se le hiziesse este Retablo, para que estuviesse con toda decencia. Acompañan este Altar y Retablo dos pinturas a los lados, una la Anunciación de Nuestra Señora, y otra el Nacimiento de Nuestro Señor, de lo bueno de lo Antiquo”.

¹¹⁸⁴ BERMEJO, Damián (1820), *op. cit.*, p. 312.

PARTE TERCERA

LA SUPERINTENDENCIA DE OBRAS REALES Y LOS ÚLTIMOS AÑOS DE CRESCENZI EN MADRID (1630-1635)

Capítulo I.

El camino hacia la Superintendencia.

1. La crisis del panteón escurialense y la introducción de Crescenzi en la corte: 1626

Al analizar el proceso constructivo del panteón escurialense, incidimos en la fuerte crisis que la fábrica atravesó en 1626. Desde 1623, los recursos económicos llegaban muy mermados a la fábrica y no eran convenientemente gestionados por el prior fray Martín de la Vera, provocando la intervención de la Junta de Obras y Bosques ante los memoriales elevados por los operarios de la fábrica. Desde 1624, los maestros responsables de la obra de cantería, Juan Bautista Semería, Martín de Azpiliaga y Martín de Sarasti, habían solicitado que la Junta enviara a los arquitectos necesarios para medir y tasar la obra que tenían construida, tal y como había quedado estipulado¹¹⁸⁵. Así podrían cobrar lo adeudado y continuar con las obras, pero ni Pedro de Lizargárate ni Miguel del Valle fueron nunca a tasar el trabajo. Mientras tanto, como analiza Bustamante, la obra del bronce seguía progresando, incluso Crescenzi vio acrecentado su salario a 140 ducados mensuales, una cantidad verdaderamente desorbitada en comparación con los operarios de Obras Reales.

Apartado el prior de sus funciones por expreso deseo del Monarca ante las críticas de los canteros y de la Junta de Obras y Bosques, con los maestros de cantería sin cobrar ni poder trabajar y los bronceistas comenzando a sentir las consecuencias de la falta de recursos, el ambiente en la fábrica del panteón escurialense debía ser insostenible. Así las cosas, el 29 de junio de 1626 el monasterio recibe la importante visita del cardenal legado Francesco Barberini, cuyo itinerario recogió puntualmente Cassiano del Pozzo en su *Diario*, como hemos analizado. Crescenzi aprovechó la visita a la fábrica del panteón del cardenal legado, para dejar constancia de su descontento ante el lamentable estado de las obras.

Según Llaguno, el descontento de Crescenzi era tal que llegó a solicitar al monarca el regreso a Italia a través del cardenal Barberini. El Rey habría contestado: “que en acabando la obra que tenía entre manos se le daría y se le haría merced”¹¹⁸⁶. Aunque no hemos hallado confirmación documental de esta petición, unas quejas tan directas ante el legado buscarían forzar una respuesta por parte de Felipe IV para redefinir su situación en la corte. En este contexto, la concesión de un hábito de la Orden de Santiago además del marquesado de la Torre, serían dos buenas mercedes con las que reafirmar la presencia en España de Crescenzi,

¹¹⁸⁵ AGS, CySR, leg. 331, f. 274, “(13/12/1624) Ju.a Bapt[ist]a semeria, Martin de azpiliaga y martin de sarasti m[aest]ros de canteria de que se les haga concierto prometido, que de seis en seis meses se veria la obra y ajustaria la cuenta con ellos, que llevan cinco años asistiendo en el panteon y no se les ha ajustaado cuenta mas de una vez = que se les ajuste que estan empeñados y adeudados, que ellos obrar de su parte a Miguel del valle para que ajuste su q[uen]ta”, citado en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, pp. 205-206, n. 13.

¹¹⁸⁶ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 171. Llaguno no indica la referencia del documento transcrito y no hemos podido localizarlo entre las fuentes consultadas.

revistiéndole además de una nueva identidad marcada por su entrada en la nobleza castellana y proporcionándole un nuevo escenario hacia el cual orientar sus aspiraciones profesionales: la corte madrileña. Baglione y Díaz del Valle consideran que estos honores fueron concedidos para premiar los méritos demostrados por Crescenzi durante sus ocupaciones al servicio del monarca¹¹⁸⁷. Sin embargo, este ennoblecimiento no parece una recompensa por un trabajo acabado, sino más bien un acicate capaz de garantizar la presencia en España de Crescenzi. Además de constituir un importante reconocimiento social, el hábito y el marquesado serán las llaves que permiten a Crescenzi comenzar una nueva etapa profesional en Madrid, al margen de las problemáticas obras del panteón y más próximo a la administración de las Obras Reales. Además del Rey, el apoyo de Olivares será fundamental en la última etapa de Crescenzi. El valido demostró en varias ocasiones su sintonía con el marqués en materia artística, y no dudó en favorecer su ascenso social y profesional, como veremos.

La protección de monarca y Olivares hacia Crescenzi, venía respaldada por el mismísimo papa Urbano VIII, tío del cardenal Francesco Barberini. En febrero de 1624, el Papa envió varias cartas, una dirigida al monarca y otra para su valido, solicitando su

¹¹⁸⁷ Díaz del Valle explicaba cómo Felipe IV: “hallándose servido del dicho Don Juan Bap[tis]ta Crescencio, le honró con el habito del orden de Santiago y con el título de Marqués de la Torre, y le hizo otras muchas mercedes como se verifica en que las referidas fueron en premio de lo que trabajó en su oficio de la Superintendencia de las obras de los Alcázares Reales”, *vid.* GARCIA LÓPEZ, David (2008) *op. cit.*, pp. 225-226. En otro lugar del manuscrito, Díaz del Valle había especificado que la traza del panteón fue honrada por el rey con el título de marqués, *ibidem*, p. 227. También Baglione suponía que ambos honores, marquesado y hábito, habían sido concedidos por los méritos alcanzados en la obra del panteón: “*il Crescentij per così illustre fatica dal Rè fu regalato d’un titolo di Marchese della Torre, e della Croce di S. Giacopo*”, *vid.* BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 365.

protección para este distinguido súbdito italiano¹¹⁸⁸. Estas dos misivas, dadas a conocer por Marín Tovar, han pasado desapercibidas en la investigación sobre Crescenzi. Sin embargo, son una interesante muestra del apoyo que el nuevo papa dispensó al marqués de la Torre, una vez desaparecido Paolo V Borghese.

2. Mercedes cortesanas: marquesado de la Torre y hábito de la orden de Santiago¹¹⁸⁹

La concesión de un hábito de la Orden de Santiago era una importante merced recibida a instancias de monarca, habitualmente en premio a los servicios prestados por sus vasallos. Sólo después de la petición previa del rey, administrador perpetuo de la Orden, el Consejo de Órdenes comienza las diligencias necesarias para probar y demostrar la idoneidad del

¹¹⁸⁸ La carta dirigida a Felipe IV se localiza en el ASV, *Ep. ad Principi*, registro 37, Urbano VIII, anno I, ff. 308v-309, publicada en MARÍN TOVAR, Cristóbal (2004), *op. cit.*, t. II, p. 737, doc. n° 237.

“Charissimo in Christo filio nostro Philippo Hispaniarum Regi Catholica.

Commendat Joem Baptam Crescentium

Urbanus PP Viijs

Charissime in Christo fili noster salutem. Nullius indiget commendatione praeclara virtus, quae egregios viros populorum benevolentia, et Principium patrocínio carere non patitur. Luculenter id testari potest dilectus filijs Joannes baptista Crescentius, ui simulac ad Hidpnsu sulsm prtbrniy, illivo Regalis beneficentiae fructibus perfui coepit. Vetusti enim generis nobilitatem ijs artibus auxit, quibus nominis claritudo, et Regum gratia quaeritur. Pluta, et illustria beneficia vir gratissimus se debere profiteur Maiestati tuae. Attamen quia vetere Nobis amicitia iunctus dignus est, cui ad Pontificatum euecti aliquod paterna charitatis testimonium demus, significare vuluimus Maiestati tuae solatia nostra fore omnia beneficia,

quibus huius uiri uirtus docorabitur. Porro autem totius Urbis, quae eum niuifico amore discendentem prosecuta est, augebis gaudia, si eius foelicitas docebit, quanti apud potentissimum Regem sint Romanae nobilitatis ingenia. Dilectus verò filiulus noster Cardinalis Crescentius dignus est, cuius promerita in optimo fratre Regalis beneficentia exornet. Disseret negotium hoc venerabilis fratre Julius epus Gravinensis Nuntius Apostolicus. Eiautem fidem habere poteris Maiestas tua, cui in Apostolicam benedictionem amantissime impartimur. Datum Romae, p. 734- apud Sanctum Petrum sub Annulo Piscatoris die XVIj februarij MDCXXIIIj. Pontificatus Nostri Anno primo”.

A continuación, la misiva dirigida a Olivares, ASV, *Ep. Ad Princ*, registro 37 Urbano VIII anno I, ff. 309v-310, transcrita en *ibídem*, doc. n° 238:

“Dilecto filio Nobili viro Conti Olivares

Idem arg. (Juan Bautista Crescenzi)

Urbanus PP VIIJs

Dilecte fili Nobilis vir salutem. Quam benevolentiam nostram egregijs ingenijs uirtus iampridem conciliavit, eius certe obliuisci Nos Pontificia dignitas numquam docebit. Verum eam omnino Derilem beneficiorum haberi par non est. Quare cum numqam animo nostro exciderint laudes dilecti filij Joannis Baptistae Crescentij, ei non modo aliquod paternae charitatis documentum praebere, sed regale etiam patrocínium in Hispanijs commoranti conciliare cupimus. Vir enim est genere nobilis, ingenio pollens, Dudijs clarus et (dignas) qui iamdiu non vulgaria Catholicis Regibus beneficia debeat. Nunc benevolentia Nobilitatis tuae communiri, iux dici potest, quam cupiamus. Non te profecto poenitebit in eo uiro ornando declarare, quanti Romanae nobilitatis ingenia facias. Nobis certe totum id accedet solatij quod beneficior. Crescentio Nobilitas tua conferet. Gratissimum enim Nobis erit, si diligentissimae commendationis uim apud te habere sentiet honorificum hon Pontificij amoris testimonium. Eius uirtutem commendanti venerabili fratri Julio episcopo Gravinenti Nuntio nostro perinde de Nobis ipsis credere poterit Nobilitas tua, cui Ap. cambened. em impartimur. Dat. up supra”

¹¹⁸⁹ Unas primeras conclusiones sobre esta investigación, fueron publicadas en VAL MORENO, Gloria del, “La identidad cortesana de G. B. Crescenzi: Marqués de la Torre y Caballero de Santiago”, en PATAO, Sofía (ed.), *Los Lugares del Arte: Identidad y representación*, vol. I, Madrid, Laertes, 2014, pp. 219-247.

candidato propuesto¹¹⁹⁰. Todo este proceso queda reflejado en tres importantes documentos: el expediente del Secretario, el del Escribano de Cámara (conocido como expedientillo), y finalmente el expediente de pruebas. En el caso de Crescenzi, conservamos el Expedientillo y el Expediente de Pruebas, éste último digitalizado y accesible a través de la página web de Archivos Españoles (PARES)¹¹⁹¹. Estos documentos, cuyo contenido permanecía parcialmente inédito¹¹⁹², contienen una valiosa información para acotar las circunstancias de la concesión y resultan especialmente relevantes para profundizar en las redes sociales tejidas por Crescenzi en España, al comprobar la identidad de los testigos que informan favorablemente en el proceso.

Los datos contenidos en el expedientillo confirman cómo Felipe IV solicitó el hábito de la orden de Santiago para “Juan Bautista Crescencio” el 21 de julio de 1626, coincidiendo con la estancia en Madrid del cardenal Barberini. Como indicábamos, el encuentro entre Crescenzi y Barberini se produjo un mes antes, el 29 de junio de 1626, durante su visita al monasterio escurialense. Como veremos al analizar los datos del Expediente, el séquito que acompañó hasta Madrid al cardenal legado, especialmente en relación con el futuro nuncio Giovanni Battista Pamphili, resultó imprescindible en el proceso ya que proporcionó valiosísimos testigos para ratificar las bondades de Crescenzi, sin necesidad de forzar el traslado del interrogatorio a Roma.

Aunque la solicitud fue enviada en julio al Consejo de Órdenes, el expediente de Pruebas no pudo abrirse hasta el mes de septiembre. Fue entonces cuando Crescenzi cumplió dos requisitos imprescindibles para continuar las diligencias: entregar su genealogía y depositar cien ducados de fianza¹¹⁹³. Estos documentos fueron entregados por el “marqués Crescencio” siendo esta la primera ocasión en la que Crescenzi recibe oficialmente este tratamiento y firma como tal¹¹⁹⁴.

¹¹⁹⁰ Remitimos al artículo de M^a Jesús Álvarez Coca González para un análisis de los procesos administrativos relativos a la concesión del hábito de la orden de Santiago, *vid.* ÁLVAREZ COCA-GONZÁLEZ, M^a Jesús, “La concesión de hábitos de caballeros de las Órdenes Militares: procedimiento y reflejo documental (s. XVI-XIX)”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, n^o 14, 1993, pp. 277-297. Asimismo, *vid.* POSTIGO, Elena, *Honor y Privilegio en la Corona de Castilla. El Consejo de las Órdenes y los Caballeros de Hábito de Santiago en el Siglo XVII*, Valladolid, Servicio de Publicaciones, 1988.

¹¹⁹¹ AHN, OM-EXPEDIENTILLOS, N. 1194, y AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Exp. 2209 (digitalizado y accesible a través de www.pares.mcu.es).

¹¹⁹² La primera mención del expediente de Pruebas fue dada por TORMO, Elías (1917/1949), *op. cit.* p. 318. Partiendo de esta referencia, Virginia Tovar resumió brevemente la información contenida en las preguntas en TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 298.

¹¹⁹³ AHN, OM-EXPEDIENTILLOS, N. 1194, s.f. Estos trámites fueron realizados por Crescenzi el 14 y 15 de septiembre de 1626.

¹¹⁹⁴ Cassiano del Pozzo ya se refiere a Crescenzi como marqués, sin que podamos asegurar que se trate del título castellano, *vid.* POZZO, Cassiano dal (2001), *op. cit.*, I, p. 205 y II, p. 230.

Es interesante subrayar la presencia como fiador de D. Pompeo de Tassis (1591-1646), caballero de la orden de Calatrava y Gentilhombre de la boca (1613), que también actuó como testigo en el interrogatorio¹¹⁹⁵. Crescenzi pudiera haberse beneficiado en otras ocasiones de la desahogada situación económica de Pompeo, no sabemos si en unos términos semejantes a los préstamos efectuados al marqués de la Torre por el pintor Francisco Gómez de la Hermosa (h. 1600-1656), analizados por Blanco Mozo¹¹⁹⁶.

Una vez cumplidos por parte del candidato todos los requisitos, y elevada la petición del monarca ante el Consejo de Órdenes, fueron nombrados los informantes para continuar con los interrogatorios. En presencia de D. Antonio de Cabrera, gobernador del Consejo Real de las Órdenes, fueron nombrados a tal efecto D. Pedro de Zúñiga y de la Cueva, I marqués de Floresdávila, y el licenciado Montaña Fuentes, en calidad de asistente. Comienza aquí una buena relación entre Crescenzi y el marqués de Floresdávila, Gentilhombre de la cámara del Rey y su primer caballerizo¹¹⁹⁷. Floresdávila fue uno de los más firmes defensores de Crescenzi en su nombramiento como Superintendente de las Obras Reales, declarando a su favor durante las consultas efectuadas a los ministros de la Junta de Obras y Bosques: *“ha muchos años que conoce a Juan Bautista Crescencio y conócele por honradísima persona y de gran habilidad como se ve por lo que ha hecho en el Pantheon y demás desto hizo sus pruebas para el hábito de Santiago y averiguó ser una de una de las familias más nobles de Italia*¹¹⁹⁸.

El 22 de septiembre comienza el interrogatorio, que durará hasta el día 5 de octubre. A diferencia de lo que suele ocurrir con otros candidatos extranjeros, todo el proceso se realizó exclusivamente en Madrid, sin que fuera necesario trasladar las diligencias a Roma, lugar de origen de la familia Crescenzi. Este traslado hubiera supuesto un evidente retraso, y la celeridad para ejecutar los trámites fue una constante. En apenas un mes, Crescenzi obtenía su hábito, concedido sin ninguna objeción.

Como destacó Virginia Tovar, las preguntas del interrogatorio fueron las rutinarias, siguiendo el formulario habitual en estos casos¹¹⁹⁹. En primer lugar, los testigos debían

¹¹⁹⁵ Una muy breve semblanza biográfica en MARTÍNEZ MILLÁN, José y VISCEGLIA, M^a Antonietta (2008), *op. cit.*, p. 638.

¹¹⁹⁶ Sobre estas operaciones, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis, “Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi”, en GARCÍA GUERRA, M. y DE LUCA, G. (eds.), *Il mercato del credito in età moderna. Reti e operatori finanziari nello spazio europeo*, Milán, FrancoAngeli, 2010, pp. 163-180.

¹¹⁹⁷ Pedro de Zúñiga entró en la Junta de Obras y Bosques, a petición real, el 4 de enero de 1622, permaneciendo hasta su muerte en 1631, *vid.* AGP, Sección Administrativa, leg. 853 (4/1/1622).

¹¹⁹⁸ La documentación en AGP, Sección Administrativa, leg. 853, s.f. (30/8/1630). Con algunas diferencias de transcripción con respecto al documento original, fue publicado en DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier, *La Real Junta de Obras y Bosques en época de los Austrias*, Madrid, Dykinson, 2002, p. 197. *Vid. Infra*.

¹¹⁹⁹ TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 298, *vid.* AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Exp. 2209, s.f.

demostrar su efectivo conocimiento del interesado (“si conocen a Juan Baptista Creçençio y qué edad tiene, y de dónde es natural, y cuyo hijo es, y si conocen o conocieron a su padre y a su madre [...]”), y declarar qué relación mantienen con el pretendiente (de amistad, servidumbre o parentesco). Principalmente se intentaba verificar la condición como hijo legítimo tanto del interesado, como de sus padres y abuelos, y demostrar su condición de “hijosdalgo [...] que no les toca mezcla de Iudio, ni Moro, ni converso en ningún grado”. Una vez comprobada la limpieza de sangre del candidato, se trata de averiguar la calidad de su hacienda y sus modos de vida, que deben ser acordes con la dignidad del hábito. La sexta pregunta resulta esclarecedora en esta cuestión, al incidir en los posibles oficios desempeñados: “si saben si el dicho Juan Baptista creçençio y su padre han sido y son mercaderes, o cambiadores, o ayan tenido algún oficio vil, e mecánico, y qué oficio y de qué fuerte, y calidad”. Éste fue uno de los principales escollos, junto con la limpieza de sangre, que Velázquez tuvo que sortear para lograr la concesión de su deseado hábito¹²⁰⁰. Para reafirmar su condición, preguntan a continuación si el candidato tiene montura y permiso para ir a caballo, uno de los elementos distintivos de la aristocracia. Por último, cuestionan la reputación del candidato al preguntar si había sido retado o infamado de “caso grave y feo”, y si tenía algún pleito o causa pendiente con la justicia.

Si analizamos las respuestas de los testigos, podemos encontrar cómo se destacan los mismos aspectos para resaltar las bondades del pretendiente y su idoneidad para la concesión del hábito. Todos coinciden en señalar el parentesco de Crescenzi con cardenales y miembros de la aristocracia, especialmente con su hermano mayor Pietro Paolo Crescenzi (1572-1645), cardenal desde 1611 con el título de SS. Nereo y Aquileo. También se recuerda al marqués de Riofrío, Antonio del Drago y Caffarelli, tío de Crescenzi por vía materna que recibió un hábito de la orden de Santiago de manos de Felipe III¹²⁰¹. Con respecto a la familia Crescenzi, los testigos destacan su condición como “gente principal” e “hijosdalgo, conforme a las leyes y fuero de España”.

¹²⁰⁰ Las investigaciones sobre la concesión del hábito a Velázquez son copiosas, pero para conocer los obstáculos por la cuestión de los antecedentes familiares del pintor, remitimos a VALGOMA y DÍAZ-VARELA, D. de la, “Una injusticia con Velázquez. Sus probanzas de ingreso en la orden de Santiago”, en *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 130/131, 1960, pp. 191-214.

¹²⁰¹ La documentación relativa a la concesión del hábito en AHN, OM, EXPEDIENTILLO, N. 114 (1604-1609) y AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Expediente 2518 (1618).

a) *Las pruebas para la concesión del hábito: los testigos*

En total, comparecen dieciséis testigos, romanos en su mayoría y residentes en la corte madrileña¹²⁰². Destacan ilustres personalidades del ámbito eclesiástico y civil, que nos muestran los apoyos de Crescenzi en la corte y su círculo de influencia, además de ofrecernos un pequeño panorama de los italianos más ilustres que habitaban en la Villa.

Sin duda, el principal apoyo para avalar la candidatura de Crescenzi es Giovanni Battista Pamphili (1574-1655), patriarca de Antioquía, nuncio apostólico ante el rey Felipe IV y futuro papa Inocencio X¹²⁰³. Pamphili llegó a Madrid en el séquito del cardenal Barberini para ocupar la nunciatura apostólica. Su nombramiento se produjo el 30 de mayo de 1626 y permaneció en España hasta el 25 de marzo de 1630, cuando regresó a Roma¹²⁰⁴.

Los Pamphili estaban emparentados con los Massimi, la familia de la esposa de Crescenzi, y por ello su declaración deja entrever cierta familiaridad con los Crescenzi. Declara haber conocido a Virgilio, padre de Giovanni Battista, pero no a su madre “porque en aquella tierra no se visitan las mujeres”. Está bien informado sobre la carrera eclesiástica del hermano mayor de Crescenzi, el cardenal Pietro Paolo, aunque curiosamente no recuerde su nombre: “tiene un hermano cardenal cuyo nombre no se acuerda y primero fue auditor de la camara y a[h]ora es obispo de Orbiato”. También declara acerca de la calidad de los Drago, parientes de la madre de Crescenzi: “Antonio del Drago que es caballero del hábito si bien no se acuerda el cual”. Este argumento será utilizado por otros testigos, como Frai Girolamo Altieri, quien declaraba cómo Antonio del Drago era primo de Giovanni Battista Crescenzi.

Para subrayar la distinguida posición social de la familia Crescenzi, Pamphili declara elocuentemente: “los de esta familia han tenido siempre los oficios que se dan a los hombres calificados de aquella ciudad como son conservadores del pueblo romano, y que of[ici]os semejantes siempre se dan a las personas más honradas de Roma”¹²⁰⁵, hecho probado que analizamos con anterioridad.

¹²⁰² Ofrecemos el listado completo de los testigos, con el nombre castellanizado y, entre corchetes, su posible versión italiana. El primer día, testificarán Francesco Gualtieri (Roma, 40 años) y Juan Bap[tis]ta Pamfilio [Giovanni Battista Pamphili] (Roma, 52 años). El 23 de septiembre lo harán Fray Geronimo [Girolamo] Altieri (Roma, 30 años) y Jacome Pançerolo [Giacomo Panciroli] (Roma, ¿50?). Alejandro de Tassis (Roma, 30 años) comparecerá el día 24. Unos días más tarde, el 27 de septiembre, se retoma el interrogatorio con Joan de Tassis (Roma, 28 años). El día 29, comparece Jerónimo Colona [Girolamo Colonna] (Roma, 22 años), y el 30 de septiembre declaran Felipe Calderon (Roma, 36 años), Clemente ¿Sanbucuche? (Roma, 53 años) y Antonio Tremonti (Roma, 50 años). El 1 de octubre comparece Benedicto Milano (Roma, 48 años) y el tres de octubre lo hace Pompeyo de Tassis y Gottifreddi (Roma, 50 años). El cuatro de octubre serán Matheo Rençi [Matteo Renzi] (Roma, 53 años) y Francisco ¿Rochy? (Madrid, 30 años). Los últimos en prestar declaración, el cinco de octubre, serán Octavio ¿Curini? (Madrid, 45 años) y Cristóbal Apolinari (Roma, 45 años).

¹²⁰³ Una breve biografía de Pamphili en PONCET, O., “Innocencio X, Papa”, voz del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia, [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-innocenzo-x_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-innocenzo-x_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/9/2015).

¹²⁰⁴ *Ibidem*.

¹²⁰⁵ AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Exp. 2209, s. fol.

En relación con la nunciatura de Pamphili, es posible que comparezcan varios testigos. Sería el caso del primero en ser interrogado, el caballero romano Francesco Gualtieri. Apenas tenemos datos sobre este personaje, excepto que se trasladó a España en la comitiva del cardenal legado Barberini¹²⁰⁶. Según Cassiano del Pozzo, Gualtieri era “pariente” del Nuncio, indicando que formaba parte de su séquito en calidad de familiar. Posiblemente podría tener algún parentesco real con el Nuncio, dada su pertenencia a la familia de los Gualtieri, patricios oriundos de Orvieto y familiares de Pamphili, al estar emparentados con su cuñada Olimpia Maidalchini¹²⁰⁷.

Lo mismo ocurre con fray Giacomo Panciroli [Jacome Pançerolo], futuro cardenal Giovanni Giacomo Panciroli (1587-1651) y nuncio extraordinario en España a partir de 1642¹²⁰⁸. No era esta la primera vez que Panciroli se encontraba en Madrid, donde había residido entre 1621 y 1624 al servicio del nuncio Giovanni Battista Sachetti. Su regreso a España se produjo en el séquito de Barberini, asistiendo por poco tiempo al Nuncio Pamphili en calidad de “*auditor*”¹²⁰⁹. Panciroli debió ser un hombre de profunda inteligencia, y entre sus amistades se contaba la del poeta Lope de Vega, quien le escribió un soneto publicado en la *Corona Trágica* con motivo de su regreso a Roma¹²¹⁰.

Al igual que Inocencio X, Panciroli apoyó la candidatura de Velázquez en la concesión del hábito de una orden militar, impresionado por la excelencia de su arte. En 1650, Panciroli escribió una carta al nuncio en Madrid para transmitirle el deseo del papa Inocencio X de apoyar la candidatura de Velázquez en la obtención de un hábito, deseo que el propio Panciroli suscribía de buen grado: “*Et io havendo ancora particolari cagioni di desiderare la*

¹²⁰⁶ Durante la travesía enfermó gravemente, pero pudo recuperarse y reunirse con la comitiva, *vid.* POZZO, Cassiano dal (2001), *op. cit.*, II, pp. 48 y 76. Además, SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Nuevos datos sobre el hospedaje del cardenal legado Francisco Barberini en Madrid el año de 1626”, en *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, t. XXI, 1984, pp. 1-24.

¹²⁰⁷ POZZO, Cassiano dal, (2001), *op. cit.*, t. II, p. 141. Sobre Olimpia *vid.* TABACCHI, S., “Maidalchini, Olimpia”, voz del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia, [http://www.treccani.it/enciclopedia/olimpia-maidalchini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/olimpia-maidalchini_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/09/2015).

¹²⁰⁸ Previamente había acompañado a Pamphili en la nunciatura de Nápoles, en 1621. Buena prueba de la confianza que Pamphili tenía en su servidor, es su nombramiento como secretario de Estado en 1644. Para un perfil biográfico de Panciroli, *vid.* MENNITI IPPOLITO, A., “Panciroli, Giovanni Giacomo”, voz del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-panciroli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-panciroli_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/09/2015).

¹²⁰⁹ En 1627 había regresado a Roma, *ibidem*.

¹²¹⁰ El poema se titula “*A Monseor Ivan Iacome Pancirola partiéndose a Roma*”, y expresa la tristeza de Lope ante su marcha: “Assi se parte Iacome, y sucede / Noche a mis ojos con mayor violencia / Quanto a su sombra mi tristeza excede / Pero los dos con esta diferencia / Que buelve el Sol, y Iacome no puede / para que lllore yo su eterna ausencia”, *vid.* LOPE DE VEGA, Félix, *Corona Trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627, f. 120. Las relación de Lope con Panciroli ha sido analizada en GIAFREDDA, C., *Lope de Vega. Corona Trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*, Florencia, Alinea, 2009, pp. 13-14 y n. 21. El poeta se relacionó con varios miembros del séquito Barberini, *vid.* SIMÓN, José, “Encuentros del Cardenal F. Barberini con Lope de Vega y el Príncipe de Esquilache”, en *Homenaje al Cardenal Tarancón*, Madrid, 1980, pp. 289-316.

sua soddisfazioni et aumento, sono ad accertar V. Sig.ria che recherò a mio debito verso Lei tutto ciò ch'Ella sarà per operare in vantaggio di lui"¹²¹¹.

En cuanto a su participación en el interrogatorio de Crescenzi, Panciroli declaró no conocer directamente a los padres y abuelos del pretendiente, incluso hay algún dato erróneo en su declaración. Por ejemplo, indica cómo Antonio del Drago, caballero de Santiago, era hermano del pretendiente, o cómo "el cardenal Cavalieri que al presente es obispo de Orvieto es pariente mui cercano del pretendiente". Esta afirmación aparece corregida al final del propio testimonio, donde acaba declarando que es hermano del cardenal y también cree que primo cercano de Antonio del Drago, también caballero de la orden de Santiago. Aunque esta inexactitud puede deberse a un error en la transcripción del testimonio, también cabe contemplar una falta de proximidad real a la familia de Crescenzi.

También en relación con Pamphili quizá podamos situar el testimonio de Fray Girolamo [Geronimo] Altieri, caballero del hábito de la orden de San Juan de Jerusalem, y miembro de la importante familia Altieri. Su hermano Emilio, futuro papa Clemente X (1590-1676), mantuvo una buena relación con Pamphili, que pudo beneficiar a otros miembros de la familia¹²¹². Al igual que Panciroli, Altieri declara no conocer directamente a los padres de Crescenzi, y las noticias sobre su familia las ha escuchado a sus propios padres "que siempre han vivido en Roma y han sido muy conocidos de Juan Baptista Creçencio y de Virgilio Creçencio su padre". Utilizando una fórmula habitual, declara que tanto el pretendiente, como su padre y abuelos, "han sido avidos y tenidos comunmente por todos por personas hijosdalgo según las costumbres y fuero de España".

Dentro de los eclesiásticos, destaca el testimonio de un joven Girolamo [Jerónimo]

¹²¹¹ GALLEGO BURÍN, Antonio (ed.) (1960), *op. cit.*, t. II, p. 274, doc. 131. Esta carta fue publicada, con algún error de transcripción, en SORIA, Martín S., "Una carta poco conocida sobre Velázquez", en *Archivo Español de Arte*, vol. 30, n. 118 (1957), pp. 135-136, citado en HARRIS, Enriqueta, "Velázquez en Roma", en *Archivo Español de Arte*, vol. 31, n. 123 (1958), pp. 185-186. Sobre el apoyo de Panciroli a Velázquez, *vid.* BROWN, Jonathan, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1989, p. 208.

¹²¹² Son pocos los datos que hemos podido recabar sobre este testigo. Según Osbat, contó con la protección de Scipione Borghese, y tras obtener un hábito de la orden de San Jerónimo, ocupó el cargo de lugarteniente o "colector" del gran Priorato de Roma, *vid.* OSBAT, L., "Clemente X, papa", voz del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-x_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-x_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/09/2015).

Colonna (1604-1666)¹²¹³. El futuro cardenal Colonna, cuya carrera eclesiástica fue impulsada por Felipe IV, tenía un gran interés por el arte y el coleccionismo como demuestra la magnífica colección que reunió a partir de 1639 en la galería de su palacio romano¹²¹⁴.

A pesar de la diferencia de edad, Colonna y Crescenzi pudieron coincidir en la corte, al menos hasta 1627, cuando Colonna regresa a Italia. Lázaro Díaz del Valle, que visitaba familiarmente a Crescenzi, recordó haber conocido a Colonna “siendo sumiller de cortina del Rey y camarero del Serenissimo S[eñor] cardenal Infante D. Fernando de Austria hermano de su Mag[esta]d”¹²¹⁵. Además sabemos que Colonna protegió la carrera artística de Giovanni Baglione, uno de los principales biógrafos de Crescenzi. En agradecimiento, Baglione dedicó al cardenal Colonna su tratado *Vite de' pittori, scultori et architetti*, publicado en Roma en 1642¹²¹⁶.

Este grupo de prelados se completa con otros dos testigos: el sacerdote romano Matteo Renzi [Matheo Rençi] y el clérigo Cristóbal Apollinari. Renzi fue un hábil diplomático, hombre de confianza de D. Baltasar de Zúñiga, y capellán de su sobrino el conde duque de Olivares¹²¹⁷. Quizá por su mayor edad, Renzi declara haber conocido en Roma a los padres de Crescenzi, Virgilio y Costanza, aunque no a los abuelos. Como novedad, añade una nueva

¹²¹³ Girolamo Colonna era hijo del que fuera Gran Condestable del reino de Nápoles, Filippo Colonna (1578-1639). Muy joven, se trasladó a España para estudiar derecho civil y canónico en Alcalá de Henares. Consiguió varios títulos por parte de Felipe IV, que favoreció su nombramiento como cardenal el 7 de febrero de 1628 (aunque ya desde el 30 de agosto de 1627, era cardenal “*in pectore*”). Entre 1632 y 1645, fue arzobispo de Bolonia, cargo al que renunció para ocuparse de la gestión del patrimonio familiar en Roma, al suceder en 1639 a su padre como primogénito. El cardenal Colonna fue un firme defensor de los intereses de España en Roma, y todavía en 1664 regresó a la corte española, llamado por el Rey para acompañar a la infanta Margarita en su viaje a tierras germanas como esposa del Emperador Leopoldo I, siendo nombrado entonces miembro del Consejo. Una aproximación biográfica en PETRUCCI, Franca, “Colonna, Girolamo”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, 1982, pp. 346-347, [http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-colonna_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-colonna_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. 19/09/2015); y DI VIRGILIO, Stefano, “Le medaglie per il cardinale Girolamo Colonna”, en *Panorama Numismatico*, n° 2, 2012, pp. 48-49, <http://www.panorama-numismatico.com/wp-content/uploads/LE-MEDAGLIE-PER-IL-CARDINALE-GIROLAMO-COLONNA.pdf> (f.u.c. 19/09/2015). Asimismo, BODART, Diane H., “Un retrato del cardenal Girolamo Colonna en el Museo Lázaro Galdiano”, en *Goya: Revista de Arte*, n° 265-266, 1998, pp. 269-273.

¹²¹⁴ Acerca de la colección del cardenal Colonna, *vid.* SAFARIK, Eduard. A., *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, Munich, Saug Verlag, 1996, pp. 61-75; DI MEOLA, Barbara, “La collezione del Cardinale Girolamo I Colonna”, en CAPPELLETTI, Francesca (dir.), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma, Gangemi, 2003, pp. 113-127, citado en GARCÍA LÓPEZ, David, “La Apoteosis de Claudio y su pedestal moderno: la celebración imperial de los Habsburgo hispanos”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 28, n° 46 (2010), pp. 60-73.

¹²¹⁵ GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, p. 77.

¹²¹⁶ Quizá Colonna pudo proporcionar a Baglione algunas noticias sobre la actividad de Crescenzi en Madrid. En el inventario de los bienes del cardenal (1648), se registra una obra atribuida a Baglione: “[27] *Un quadro di n[ost]ro Sig[no]re che predica alla Madalena con cornice indorata del Cav[alie]re Gio[vanni] Baglione*”, *vid.* SAFARIK, Eduard A. (1996), *op. cit.*, p. 69.

¹²¹⁷ En 1622, Renzi escribió el “Tratado del Privado Perfecto”, dedicado a Olivares. Nunca llegó a publicarse, pero conservamos el manuscrito en la Biblioteca Nacional [Mss/10633]. Falleció en Madrid, en 1630. Acerca de su actividad como agente y diplomático, *vid.* GONZÁLEZ CUERVA, Rubén, “Un agente discreto: Mateo Renzi y el servicio a la casa de Austria”, *Libros de la Corte.es*, n° 6 (2013), pp. 50-57. En 1623, fue nombrado “capellán de banco de su Majestad del estado de Milán en la Corona de Milán en Italia”, *Ibidem*, p. 57.

noticia sobre la familia Caffareli: “y también sabe que un sobrino de Mutio Cavalieri que fue uno de los cuatro cavalleros de Felipe tercero y del hábito de Alcántara es del hábito de Santiago”.

Menos información tenemos sobre Cristóbal Apollinari. Se declara clérigo presbítero y rector de los colegiales de Roma en 1623. Su trato con los Crescenzi debió ser muy familiar, pudiendo incluso haber residido en el palacio Crescenzi *alla Rotonda*, o en sus proximidades. Al ser preguntado por la condición de Crescenzi como hijo legítimo, responde que “le alimentaban como a hijo y él los obedecía como a padres y esto lo sabe por aver bivido junto a sus padres”. Más adelante precisa que ha “tratado muy doméesticamente a todas estas casas”¹²¹⁸.

Además de la vinculación con Crescenzi, Renzi y Apolinari también conocían a la familia de los Tassis, también protagonistas en el interrogatorio de Crescenzi. Sabemos que Apolinari y Crescenzi testificaron en favor del hijo de Pompeo, D. Antonio de Tassis y Soto Boto, para la concesión de un hábito de la orden de Calatrava¹²¹⁹. Por su parte, Renzi y Apolinari lo hicieron en el interrogatorio del hermano de Pompeo, D. Antonio de Tassis y Cafarelli¹²²⁰. En total serán tres los Tassis que avalan con su testimonio la candidatura de Crescenzi. Esta era una acaudalada familia italiana, asentada en la corte madrileña¹²²¹. Don Alejandro de Tassis es el primero en comparecer, declarando que ha vivido veinte años en Roma aunque no ha conocido a los padres y abuelos de Crescenzi¹²²². Parece estar bien informado de las calidades del apellido Crescenzi: “y sabe que la familia de Creçençio es una de las principales de roma y el cardenal Creçençio es hermano de Juan Baptista Creçençio pretendiente y deste mismo apellido [h]a avido otros cardenales cuyos nombres no diçe por no acordarse y esta familia [h]a goçado y goça de todos los privilegios que los mas nobles goçan y esta familia en particular [h]a sido siempre reputada por la mas ylustre de Roma, teniendo mui grandes memorias de sus antepasados como es que todas la hijas que naçieron de esta familia tienen dote señalado para entrarse monjas u casarse”.

Aporta una nueva información, quizá más precisa sobre D. Antonio del Drago: “es tío del pretendiente, hermano de doña Costanza drago madre del pretendiente y es un cavallero que a servido en la g[u]e[r]ra con muy gran aprovaçion”.

¹²¹⁸ AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Exp. 2209, s/f. No hemos encontrado mención a la familia Apolinari entre la documentación de Crescenzi en Roma.

¹²¹⁹ AHN, OM-EXPEDIENTES_CALATRAVA, Exp. 1474, s/f., *vid. Supra*.

¹²²⁰ AHN, OM-EXPEDIENTES CALATRAVA, Exp. 2561, s/f.

¹²²¹ Acerca de la familia de Tassis, de manera general, *vid.* MONTAÑEZ, María, *El Correo en la España de los Austrias*, Madrid, CSIC, 1953.

¹²²² Aunque la declaración aparece firmada por Don Alejandro de Tassis, los informantes indican que se trata del testimonio de Don Joan Segundo de Tassis, *vid.* AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Exp. 2209, s/f.

El siguiente será Don Joan de Tassis, caballero del hábito de la orden de Santiago y natural de Roma, quien declara tener 28 años¹²²³. De nuevo es un conocimiento indirecto de la familia de Crescenzi, aunque al pretendiente le ha tratado “muy amigablemente”. Por lo demás, su declaración concuerda con la de Alejandro de Tassis al mostrar las bondades del apellido Crescenzi, precisando la dote que perciben las hijas de la familia, 4.000 ducados, y que el cardenal Cavalieri “hoy vive y esto lo sabe por averlo visto”.

Por último, declara D. Pompeo de Tassis y Gottifreddi, caballero del hábito de la orden de Alcántara y natural de Roma, a quien ya vimos como fiador de Crescenzi. La relación entre ambos caballeros, Pompeo y Crescenzi, pudo comenzar en Roma, donde ambas familias tenían amistades comunes¹²²⁴. Como hemos visto, Crescenzi ejerció como consulente artístico para un distinguido miembro de la familia, D. Juan de Tassis y Peralta (1582-1622), II conde de Villamediana, gestionando en 1613 la compra de algunos cuadros de Caravaggio procedentes de la colección de Giulio Mancini. Sin embargo, el primer contacto entre Pompeo y Crescenzi que hemos podido documentar se fecha en 1623, cuando Crescenzi testifica en favor de la concesión del hábito de la orden de Alcántara del hijo primogénito de Pompeo, D. Antonio de Tassis y Soto Boto¹²²⁵.

La dificultad para identificar parte de los testigos del interrogatorio, nos ha impedido profundizar en las relaciones tejidas por Crescenzi en Madrid con otros miembros de la comunidad italiana. Es el caso de Felipe Calderon, Clemente ¿Sanbucuche?, Agostino ¿Tremonti? o D. Benedicto Milano, todos ellos romanos según su declaración. Sin embargo, aquellos testigos que podemos identificar sin ambajes, muestran el apoyo decidido a la candidatura de Crescenzi de los italianos con mayor peso específico en la corte española, pertenecientes principalmente al ámbito eclesiástico y económico. El primero, como indicamos, el nuncio Pamphili, seguido por diversos personajes posiblemente a su servicio, como Panciroli o Altieri. No podemos olvidar que Pamphili era en la corte española, los ojos y oídos de Urbano VIII, y su apoyo a la candidatura de Crescenzi será crucial para la concesión del hábito. En segundo lugar, la influyente familia Tassis: Alejandro, Joan y Pompeyo de Tassis y Gottifredi, cuyo apoyo económico debió resultar fundamental para el propio Crescenzi.

¹²²³ Efectivamente, se conserva el Expedientillo en AHN, OO-MM, EXPEDIENTILLOS, N. 62.

¹²²⁴ Ambas familias, Tassis y Crescenzi, mantenían contactos con la familia Mattei. En las pruebas para la concesión del hábito de la orden de Alcántara, varios miembros de esta familia testificarán a favor de Pompeo, como Ciriaco, Muzio o Asdrubale Mattei, *vid.* AHN, OM-CABALLEROS_ALCANTARA, Exp. 1473. Los Mattei eran asiduos a las reuniones del Oratorio, y tenían una excelente relación con los Crescenzi. Giovanni Battista había ejercido como consulente artístico para Asdrubale Mattei en 1607, *vid.* PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 32-33. También coincidió con Muzio Mattei en la *congregazione per le acque del Tevere*, viajando juntos a Città delle Pieve para tratar de solucionar el problema de las crecidas de río Tevere, *vid. Supra*.

¹²²⁵ AHN, OM-CABALLEROS_ALCANTARA, Exp. 1474.

Finalmente, el siete de octubre, Don Alonso de Cabrera, Don Miguel de Carvajal y Don Fernando Piçarro, ordenaron despachar el hábito de la orden de Santiago al marqués Juan Bautista Creçençio¹²²⁶. Este mismo día, se produjo el juramento del candidato ante el notario y testigos, cerrando el proceso de concesión¹²²⁷.

b) El marquesado de la Torre: una incógnita y varios equívocos

Además del hábito de la orden de Santiago, Crescenzi fue honrado por Felipe IV con el marquesado de la Torre en una fecha imprecisa del 1626. Las fuentes documentales y literarias confirman, de manera unánime, que la concesión del marquesado fue efectiva y que debió producirse en estrecha relación con la merced del hábito, posiblemente con anterioridad a la apertura del expediente¹²²⁸. Carducho, Baglione o Díaz del Valle (por citar autores contemporáneos de Crescenzi), dejan clara la condición de Crescenzi como marqués de la Torre. Su fama llegó incluso hasta Inglaterra, donde veremos que Crescenzi ejerció una importante actividad como marchante artístico para el rey Carlos I a través de la embajada española. Una coplilla satírica, “*To Inigo Marquess would be*”, escrita por el poeta Ben Jonson contra el arquitecto Iñigo Jones, se refiere a Crescenzi como el “Iñigo marqués” de Carlos I de Inglaterra: “Porqué has oido que el poderoso Rey de España ha hecho a su Iñigo Marqués/¿pretendes tú que nuestro Carlos te haga tal?”¹²²⁹.

Tras realizar una intensa búsqueda en los principales archivos españoles (Archivo Histórico Nacional, Archivo General de Simancas, Archivo General de Palacio y Archivo General del Ministerio de Justicia) para tratar de localizar la orden real para la concesión del título a Crescenzi, no hemos localizado ni rastro de su efectivo nombramiento. Hemos consultado esta circunstancia con algunos de los responsables del archivo Histórico Nacional o de Simancas, dándonos amables sugerencias para encaminar la búsqueda, lamentablemente

¹²²⁶ AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Exp. 2209.

¹²²⁷ AHN, OM-EXPEDIENTILLOS, N. 1194, s.f. El escribano era Francisco de Quevedo y fueron testigos Gerónimo de Herrera, Pedro de Guemes y Juan Gómez.

¹²²⁸ Crescenzi es titulado marqués en el expediente de Pruebas para la concesión del hábito de la orden de Santiago, sin embargo entre los documentos de su expediente personal custodiados en AGP, todavía el 4 de octubre de 1626, no se le califica con esta dignidad, *vid.* AGP, Personal, 16813/30, s.f.: “(4/10/1626) “Su Mag[esta]d ha hecho m[e]rc[ed] a Juan Bautista Crescençio de prorrogarle por un año mas el sueldo que goza de 140 ducados al mes y que se le haga el dep[ach]o necess[ari]o”. Cassiano dal Pozzo, en junio de 1626, se refiere a Crescenzi como il *Marchese*, posiblemente en un gesto de distinción y deferencia, *vid.* POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, I, p. 205 y II, p. 230. Por su parte, el maestro cantero Martín de Sarasti no confiere titulación alguna a Crescenzi en sus quejas de noviembre de 1626, aunque en fechas semejantes el bronceista Juan Escult sí califica a Crescenzi como marqués, demostrando estar mejor informado que su compañero, *vid. Supra.* Es interesante anotar que, dentro de la documentación del panteón, la primera ocasión en la que Crescenzi firma con su nuevo título será el 30 de octubre de 1626, en su informe a favor de que Francuccio Francucci reciba 4.000 reales para regresar a Italia, *vid.* AGP, leg. 3, s.f. (30/10/1626).

¹²²⁹ El poema y la alusión a Crescenzi, en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 44 y p. 272, n. 39.

sin alcanzar el éxito deseado. La nacionalidad italiana de Crescenzi favorecería el vínculo del título con un reino extranjero, pero tampoco esta hipótesis queda confirmada mediante la documentación, al no existir ningún marquesado de la Torre entre el listado de estas mercedes. De hecho, entre los títulos extranjeros sí hemos localizado la concesión al hermano menor de Crescenzi, Francesco, del título de barón de Montorio en el reino de Nápoles, por parte de Felipe IV¹²³⁰. Además, no tenemos constancia de que Crescenzi sea considerado marqués con anterioridad a 1626. Si efectivamente hubiera tenido esta dignidad desde su llegada a España, no hubiera dudado ni un segundo en firmar con su título las órdenes y despachos necesarios durante la superintendencia en el panteón, exigiendo además el reconocimiento de este título entre sus contemporáneos¹²³¹.

Si existieron, las provisiones reales necesarias para la concesión del marquesado de la Torre a Crescenzi debieron extraviarse muy pronto de la documentación. Esto explicaría porqué ninguna de las principales fuentes para el estudio de los títulos nobiliarios españoles recogen el marquesado de la Torre concedido a Giovanni Battista Crescenzi (o Juan Bautista Crescencio)¹²³². Sin embargo, perfectamente documentado entre los títulos y grandezas de Castilla y de Aragón existe un marquesado de la Torre, concedido en el siglo XVIII. Fue expedido por Carlos II al mallorquín D. Nicolau Truyols y Dameto (1667-1728), caballero de la orden de Alcántara y Procurador Real desde 1702, y su expediente de concesión puede

¹²³⁰ AGS, Secretarías Provinciales, libro 199, (7/7/1640), ff. 247v-268v.

¹²³¹ Es posible que Crescenzi hubiera tratado de conseguir la naturaleza española como paso previo a la concesión de un título castellano y teóricamente necesaria para ocupar un cargo al servicio del monarca. Una búsqueda en los Índices de Relación de la Cámara de Castilla, ha descartado de momento este extremo. Agradecemos a Dña. Isabel Aguirre Landa (Archivo General de Simancas) sus amables indicaciones en este sentido.

¹²³² Entre la bibliografía consultada, destacamos BERNÍ Y CATALÁ, José, *Creación, Antigüedad y Privilegios de los títulos de Castilla*, Valencia, 1769; RAMOS, Antonio, *Aparato para la corrección y adición de la obra que publicó en 1769 el Dr. D. Joseph Berní y Catalá*, Málaga, 1777; GONZÁLEZ-DORIA, Fernando, *Diccionario heráldico y nobiliario de los Reinos de España*, Madrid, Bitácora, 1987, y CADENAS Y LÓPEZ, Alonso de, *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Madrid, Salazar y Castro, 2012.

comprobarse en el Archivo General del Ministerio de Justicia¹²³³. Ante esta falta de concreción, queremos apuntar la posibilidad de que Crescenzi fuera incluido entre los llamados “nobles de privilegio” del mismo modo que Felipe IV ennobleció a Rubens. En este sentido, el testimonio del marqués de Alcañices en 1630 sobre la falta de nobleza de Crescenzi para ingresar en la Junta de Obras y Bosques, podría indicarnos su diferente abolendo con respecto a otros títulos castellanos¹²³⁴.

En los elencos de títulos nobiliarios podemos rastrear la presencia de otros marquesados que en ocasiones han provocado equívocos en relación con Crescenzi. El caso más notable es la confusión con D. Martín Abarca Bolea Castro y Fernández de Heredia, señor de Torres de Montes y de las baronías de Siétamo, Clamosa, Rodellar y Las Almunias, marqués de Torres (o “de las Torres”) por la gracia de Felipe III desde el 4 de junio de 1620¹²³⁵. Según Rafael de Fantoni, el linaje de los Abarca Bolea, o de Bolea se remonta al siglo X, siendo descendientes de D. Sancho Garcés I Abarca, rey de Pamplona y conde de Aragón¹²³⁶. Martín había nacido en la localidad oscense de Siétamo, en 1578, hijo de D. Martín Abarca Bolea y Doña Ana de Heredia¹²³⁷. En 1610, contrae matrimonio en Zaragoza con Doña Catalina Pérez de Almazán y Abarca de Bolea, su sobrina carnal¹²³⁸. Poco tiempo después, se produjo el traslado del matrimonio a la corte madrileña, entrando al servicio de

¹²³³ Sobre esta importante familia, y especialmente la figura de Nicolau Truyols y Dameto, *vid.* PASCUAL RAMOS, Eduardo, *Aproximación al estudio del Marqués de la Torre: propuesta de estudio y relación de hechos*, memoria de investigación, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, Universitat de les Illes Balears, 2007 [http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/memoriesUIB/import/Pascual_Ramos_Eduardo.pdf], (f.u.c. 19/09/2015). Nicolau Truyols ocupó importantes cargos en la administración mallorquina, especialmente el de Procurador Real, desde 1702. Carlos II le otorgó en 1697 el título de marqués de la Torre, pero las difíciles circunstancias políticas derivadas de la guerra de sucesión y la instauración de los Borbones, pospusieron su concesión, que fue ratificada por Felipe V en 1728. Según Pascual Ramos, el vínculo del marquesado se estableció con la Torre del Fangal, propiedad de la familia en Manacor desde el siglo XIII, *Ibidem*, p. 54. Acerca del archivo de los marqueses de la Torre, declarado recientemente Bien de Interés Cultural, *vid.* Ídem, “La microhistoria a través del archivo nobiliario: Arxiu del Marqués de la Torre”, en *La Memoria de los conflictos: legados documentales para la historia, IV Jornadas Archivo y Memoria*, Madrid, CSIC, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 2009, pp. 1-15, http://www.archivoy memoria.com/jornada_04/docu_04/4J_Comunicacion_22_Eduardo%20Pascual_web.pdf, (f.u.c. 19/09/2015). Toda la documentación relativa a la concesión y transmisión del título, puede consultarse en el Archivo General del Ministerio de Justicia (previa petición), y en AHN, CONSEJOS, leg. 2546, fols. 13, 19, y leg. 2539, fol. 74 r y v. La concesión del hábito de la orden de Alcántara en AHN, OM-CABALLEROS_ALCANTARA, Exp. 1517.

¹²³⁴ *Vid. Infra*.

¹²³⁵ Aunque no se conserva la cédula real para la expedición del título, fue concedido por Felipe III el 4 de junio de 1620, *vid.* AHN, CONSEJOS, 5240, Rel. 10 y BERNÍ Y CATALÁ, José (1769), *op. cit.*, f. 350, n. 195. El actual titular es D. Ignacio de Silva y Mora, fecha de la carta de sucesión el 7 de julio de 1979, *vid.* <http://www.diputaciondelagrandeza.es/guiadetitulo/?b> (f.u.c. 19/09/2015).

¹²³⁶ FANTONI Y BENEDÍ, Rafael de, “Los Abarca de Bolea, Marqueses de Torres”, en *Argensola*, n° 112, 2005, pp. 243-257, especialmente pp. 249-250, para la biografía y descendencia del I Marqués de Torres.

¹²³⁷ *Ibidem*, p. 249, n. 17.

¹²³⁸ *Ibidem*, p. 249, n. 19. Doña Catalina era señora de Maella, hija de D. Juan Pérez de Almazán y Fernández de Heredia y Doña Francisca Abarca de Bolea.

Felipe III en calidad de Mayordomo y Gentilhombre de la Boca¹²³⁹. Felipe IV continuó distinguiendo su carrera con varios cargos y mercedes importantes. A finales de 1625, le fue concedido el hábito de la orden de Santiago¹²⁴⁰. En 1631, fue el primer presidente del Consejo de la Media Annata, que tenía como objeto el cobro del citado impuesto, y el 16 de marzo de 1635 sucedió al fallecido Crescenzi en la Superintendencia de las Obras Reales¹²⁴¹.

Francesco Milizia fue el primero en provocar el equívoco entre los marquesados, cuando afirmó al referirse a Crescenzi como “*Filipo III lo dichiarò suo Gentiluomo di Camera, Marchese della Torre e Cavalier di San Giacomo*”, siguiendo posiblemente la información recogida en el manuscrito de Llaguno. Por su parte, Ceán Bermúdez incorporó información relativa al marqués de Torres para completar la biografía de Crescenzi, mezclando los datos de los dos expedientes personales conservados en el Archivo General de Palacio¹²⁴². El hecho de que el marqués de Torres fuera el sucesor de Crescenzi en la Superintendencia, y la errónea fecha de muerte que Palomino atribuyó a Crescenzi (1660), contribuyó a perpetuar el equívoco durante años. Tormo fue el primero en intentar arrojar algo de luz acerca de la espinosa cuestión del marquesado concedido a Crescenzi por Felipe IV, cuestionándose si los marquesados de Torres y de la Torre eran realmente homónimos, como consideraba Ceán Bermúdez al manejar indistintamente la documentación relativa a uno y a otro. Una confusión entre marquesados que, salvo en contadísimas ocasiones, nunca fue tal en la documentación de la Edad Moderna donde se anotaba claramente marqués de la Torre o de Torres cuando correspondiera¹²⁴³.

Durante el reinado de Felipe IV, existió otro marqués de la Torre que también ha podido confundirse con Giovanni Battista Crescenzi. Nos referimos a D. Diego de Vargas Ayala y Manrique, I marqués de la Torre de Esteban Hambrán, título concedido el 21 de

¹²³⁹ Vid. AGP, Personal, 1039/17, s.f., expediente personal del marqués de Torres. Desde 1630 se recogen en su expediente Personal varias peticiones para que se le restituya el dinero adeudado de los gajes por su condición de gentilhombre, al menos desde 1618: “El Marqués de Torres, Mayordomo de V[uestra] M[agestad], dice que se le deven de gajes de gentilhombre de boca diversas cantidades como parece por la certificación q[ue] presenta, [h]asta fin de dic[iembr]e de 1619, por no averle salido çien la situación que se le hiço el año de 1618 de 288U360 m[aravedís] y amas de eso se le deven los gajes del año de 1620 y lo restante asta q[ue] murió el Señor Rey Don Felipe el 3º que salió desta corte con licencia del Duq [duque] del Infantado de quatro meses y lo restante pide se le supla”. Su nombramiento como Gentilhombre no aparece recogido en MARTÍNEZ MILLÁN, José y VISCEGLIA, M^a Antonieta, *La Monarquía de Felipe III. Vol. III, La Corte*, Madrid, Fundación Mapfre-Tavera, 2008.

¹²⁴⁰ AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Expediente 4, digitalizado y accesible a través del portal PARES. El expediente de Pruebas fue abierto el 17 de noviembre de 1623.

¹²⁴¹ AGP, Personal, 1039/17, s.f. (16/3/1635). La solicitud del monarca a la Junta fue expedida el 12 de marzo de 1635.

¹²⁴² Vid. *Supra*.

¹²⁴³ Vid. *Supra*.

febrero de 1629 también por Felipe IV¹²⁴⁴. El empleo abreviado del título en la documentación, ha favorecido la confusión en alguna ocasión con Crescenzi, por ejemplo al considerarle el propietario de un magnífico inmueble en la calle Atocha, que en realidad perteneció a D. Diego de Vargas, como veremos¹²⁴⁵.

3. Crescenzi y el Conde Duque de Olivares

a) Al servicio del valido: los sellos ejecutados por Gaspare Mola

En el ascenso cortesano de Crescenzi jugó un papel determinante la influyente personalidad del Conde Duque de Olivares, valido de Felipe IV, como ha sido subrayado¹²⁴⁶. Posiblemente fue una iniciativa de Olivares la entrada de Crescenzi en la Junta de Obras y Bosques en octubre de 1630, para poder situarle al frente de la construcción del palacio del Buen Retiro, una fábrica concebida a medida de las aspiraciones del valido.

Ambos pudieron haber entrado en contacto durante la superintendencia de Crescenzi en las obras del panteón escurialense, ya que la primera noticia que demuestra su sintonía en materia artística se fecha en enero de 1626. El 10 de enero de 1626, Crescenzi visita al embajador del Gran Duca en España, Averardo de Medici. El motivo de la visita era transmitir al embajador las pretensiones de Olivares de encargar un sello con su efigie en los talleres florentinos. Por su interés, transcribimos completa la noticia: *“Il S[igno]r Conte d’Olivares ha inteso che in Fiorenza son maestri che lavorano eccellentemente dei sigilli, et così questa mattina con un biglietto suo presentatomi dal s[igno]r Giovanbattista Crescenzio, al quale si rimette, mi ha ricercato a farli fare il suo, et a questo effetto il Crescenzij mi ha dato un disegno in mezzo foglio perchè Gaspare Mola possa intender meglio in figura maggiore, quella che sarebbe difficile a intendersi nelle impronte minori con le molte cifere et lettere che*

¹²⁴⁴ AHN, CONSEJOS, 5240, Rel. 3bis: “Mención de haberse concedido el título de Marqués de Esteban Hambrán el 16 de junio de 1628”. Este mismo año le fue concedido el título de Vizconde de Linares, *vid.* AHN, CONSEJOS, legajo 2755, f. 95, 1631: “Asiento de consulta sobre que se le entregue el título que tiene pedido de Vizconde de Linares, y que por ser de distintas grandezas se declare no estar comprendido en regla general para que se suprima”. Aunque el documento se clasifica como “Marqués de Torres”, no se debe confundir con Crescenzi.

¹²⁴⁵ *Vid. Infra.* Dentro de los expedientes personales del AGP, se localiza otro expediente del “marqués de la Torre” en AGP, Personal, caja 1034/36. A lápiz está escrito “Marqués de la Torre (familia Truyols) gentilhomme de la boca”. Tan solo contiene una petición efectuada el 17 de noviembre de 1637: “Señor mio supp[li]co a V[uestra] S[eñoría] mande darme certificacion de todo lo que se me debe de mis gajes y de lo que se debe a Don Gaspar ceron Gentilhombre de la casa de su mag[esta]d que sera hacerme particular merced [...]”. Dudamos de que se trate de una solicitud de Nicolau Truyols y Dameto, que nació en 1666, pero en cualquier caso no puede corresponder a Crescenzi, fallecido el 10 de marzo de 1635.

¹²⁴⁶ La sintonía entre Crescenzi y Olivares, en detrimento de otros artistas como Juan Gómez de Mora, ha sido planteado por varios historiadores, especialmente BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 44. Para la biografía de Olivares, remitimos a dos estudios ya clásicos: MARAÑÓN, Gregorio, *El Conde Duque de Olivares: la pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (1936) y ELLIOT, John, *El Conde Duque de Olivares: el político en una época en decadencia*, Barcelona, Crítica, 2004 (1990).

vi sono dattorno. Si desiderano poi tre sigilli della grandezza e forma delle tre mostre che si mandano, et che tenghino più rilievo che sia possibile, che del resto no è pericolo che costà non si faccino senza comparazione pui esquisiti et fini delle sud[et]te tre impronte che si mandano, et il Conte è molto puntuale e curioso da conoscere la differenza; li due maggiore hanno da essere d'acciaio, et il minore d'argento. [Pregho] V[ostra] S[ignoria] a procurare che lor[o] Altezze diano ordine che il S[igno]r Conte sia servito con prestezza perche Gaspare Mola suol'essere un poco tardo, et potrà V[ostra] S[ignoria] inviarmene una per volta di mano in mano che si andranno finendo, et si desiderebbe che il maggiore de tre fusse il primo. et a V[ostra] S[ignoria] bacio le mani”¹²⁴⁷.

El encargo de los sellos a Gaspare Mola se convierte en la primera noticia que nos permite vincular a Crescenzi con el Conde Duque. Aunque fue mencionado por Alessandra Anselmi en su introducción al *Diario* de Cassiano dal Pozzo, ha trascendido muy poco en la historiografía artística posterior¹²⁴⁸. Posiblemente, en alguna de sus visitas a la corte, Crescenzi tuvo ocasión de comentar a Olivares la existencia en Florencia del taller del orfebre, medallista y escultor Gaspare Mola (h. 1567-1640), famoso por ejecutar unos sellos de factura exquisita consiguiendo un gran relieve en las piezas, que despertó la curiosidad del Conde Duque, decidiendo encargar a Crescenzi la ejecución de estos sellos a través de la embajada florentina en Madrid. Esta decisión también pudo estar favorecida por el propio Crescenzi, dadas las óptimas relaciones que mantenía con los embajadores y sus agentes. La insistencia del embajador en efectuar el encargo con celeridad, además de reflejar la importancia por contentar al valido de Felipe IV, deja traslucir la conocida impaciencia de Olivares que tantos problemas causó a Crescenzi durante la construcción del palacio del Buen Retiro. Gaspare Mola era uno de los orfebres más relevantes de su tiempo, trabajando en la *Zecca* de Milán, Florencia, Mantua o Roma¹²⁴⁹. Aunque no sabemos si existió un contacto directo, Crescenzi pudo conocer las obras de Mola durante su etapa italiana. Paolo V sentía admiración por una medalla con la efigie de San Carlos Borromeo, realizada por Mola en 1610¹²⁵⁰. Además, entre 1613 y 1614, Mola trabajó al servicio del duque de Mantua, Ferdinando Gonzaga, quien mantenía estrechas relaciones con Crescenzi¹²⁵¹.

¹²⁴⁷ ASF, AMP, filza 4953, s.f. (10/1/1625 [1626]), publicado parcialmente en BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 125.

¹²⁴⁸ *Vid.* POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, p. XXXIII. También citado en BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 125.

¹²⁴⁹ Las primeras noticias y biografía de Gaspare Mola se deben a BERTOLOTI, Antonio, *Giacomo Antonio Moro, Gaspare Mola e Gasparo Morone-Mola. Incisori della Zecca di Roma*, estratto dall'Archivio storico lombardo, anno IV, fasc. 2°, Milano, 1877. Un perfil biográfico, con bibliografía actualizada en SIMONATO, Lucia, voz “Gaspare Mola”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, 2011, [http://www.treccani.it/enciclopedia/mola_res-664eba6a-8bb1-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia_Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mola_res-664eba6a-8bb1-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia_Italiana)/) (f.u.c. 19/09/2015).

¹²⁵⁰ SIMONATO, Lucia (2011), *op. cit.*

¹²⁵¹ *Ibidem*.

Esta es la primera ocasión en la que Crescenzi actúa como agente artístico para Olivares, pudiendo intervenir de manera directa en la ejecución de las muestras y dibujos con la efigie de Olivares que el embajador menciona en su carta¹²⁵². Crescenzi pudo ser el responsable de la elección de estos modelos, especialmente aquel *in mezzo foglio* con el retrato del Conde Duque, ofreciendo incluso alguna indicación sobre el aspecto de las muestras de los tres sellos. Dada la magnitud del encargo y del patrocinador, estas muestras estarían ejecutadas por artistas de primer orden, pintores y plateros al servicio del monarca, convenientemente seleccionados por Crescenzi y con el beneplácito del Conde Duque.

Este encargo no solamente representa la ejecución de unas exquisitas piezas de orfebrería. Olivares era consciente del poder simbólico y representativo de las medallas, como un soporte útil para proyectar y difundir su imagen, no solo en Madrid, sino ante las cortes europeas. En relación con este encargo, podríamos situar la ejecución de un conocido grabado con la imagen de Olivares realizado por Paul Pontius en 1625 (fig. 81). Pontius utilizó un dibujo de Rubens que a su vez se inspiró en un retrato realizado por Velázquez, como consta por la inscripción que acompaña al grabado: “*Ex archetypo Velázquez. P. P. Rubenius ornavit et dedicavit L. M. Paul Pontius sculp.*”¹²⁵³. Posiblemente, el propio Rubens quiso obsequiar al Conde Duque con este laudatorio grabado, buscando así atraer la protección de un poderoso mecenas¹²⁵⁴. Desconocemos cual sería el retrato que Crescenzi escogió para enviar como modelo de la efigie de Olivares, pero no sería extraño que un nuevo retrato de Velázquez hubiera servido para este fin.

Los embajadores cumplieron con puntualidad sus gestiones, a pesar de las dificultades derivadas de la marcha a la ciudad de Roma de Gaspare Mola, quien se encontraba trabajando al servicio del papa Urbano VIII desde enero de 1625¹²⁵⁵. Así se lo comunicaba el secretario Curzio Picchena al Embajador: “*Quanto ai sigilli che desiderebbe il s[igno]r Conte d’Olivares io dubito che ci saranno delle difficoltà grandi p[erché] Gasparo Mola si trova in Roma già molti mesi sono chiamato dal Papa il quale lo tiene occupato continuam[en]te et sarà quasi impossibile che egli possa pigliare à fare quest’altri lavori. Et quando gli pigli*

¹²⁵² “il Crescenzi mi ha dato un disegno in mezzo foglio perchè Gaspare Mola possa intender meglio in figura maggiore, quella che sarebbe difficile a intendersi nelle impronte minori con le molte cifere et lettere che vi sono dattorno. Si desiderano poi tre sigilli della grandezza e forma delle tre mostre che si mandano”, *vid. Supra*.

¹²⁵³ Sobre este grabado y los posibles modelos velazqueños *vid.* HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 367; BROWN, Jonathan, “A portrait drawing by Velázquez” [en *Master Drawings*, 14, 1976, pp. 46-51], en *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH, 2008.

¹²⁵⁴ VERGARA, Alejandro, *Rubens and his spanish patrons*, Cambridge University Press, 1999, p. 38. Así se podría deducir de una carta enviada por Olivares a Rubens tras recibir el grabado, en agosto de 1626. Además, relacionaba el grabado con la nueva proyección de Olivares al ser nombrado en enero de 1625, duque de San Lúcar la Mayor, *ibidem*, pp. 206-207, n. 46.

¹²⁵⁵ Mola había abandonado Florencia a finales de 1624. El 8 de enero de 1625 fue nombrado “maestro de’ ferri” de la Zecca de Roma, *vid.* SIMONATO, Lucia (2011), *op. cit.* e Ídem, “Impronta di Sua Santità”: Urbano VIII e le medaglie, Pisa, Edizione della Normale, 2008.

sarà huomo da dirare qualch'anno a finirli. Nondimeno gli s'è fatto scrivere dal Bali Giugni che ha qualche autorità appresso di lui p[er] intendere se egli vorrà mettersi à questa impresa, a quando egli voglia attenderci si dubita che non habbia a potere far lavoro migliore et più esquisito di quello che sono le mostre mandate da V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma”¹²⁵⁶. Finalmente, el 2 de abril de 1626 fue enviado desde Roma, a través de un correo expedido por el duque de Pastrana, el sello de mayor tamaño: “L’ultimo mio dispaccio fu alli 2 del p[rese]nte con un corriero di Roma spedita costà dal Duca di Pastrana. Con esso mandai a V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma il sigillo mag[gio]re fatto in Roma da Gaspare Mola, et hora vengono gli altri due accomodati dentro a una cassetina, dove sono ancora le mostre della Impressione”¹²⁵⁷. El 25 de abril, Averardo de Medici comunicaba al secretario la llegada de este sello y cómo “sto di mano in mano aspettando gli altri”¹²⁵⁸.

Consciente del valor diplomático del obsequio, el embajador quiso hacer la entrega personalmente, encontrando una ocasión propicia con motivo de la estancia del monarca y el Conde Duque en Barcelona: “Diedi ancora il sigillo lavorato da Gaspare Mola al Conte d’Olivares, che lo riceve con gran contento, et con molti ringraziamenti, et li parve cosa curiosa et aspetta con tanto maggior desiderio i sigilli minore i quali dissi a S[ua] E[ccellenza] che stavano lavorandosi, et che di mano in mano si maderebbono”¹²⁵⁹. Finalmente, el 29 de abril se remitieron a España los dos sellos más pequeños, “accomodati dentro a una cassetina, dove sono ancora le mostre della Impressione”¹²⁶⁰.

El encargo de los sellos se produjo pocos meses antes de la llegada a Madrid del cardenal legado Francesco Barberini. Curiosamente, en el equipaje de Barberini viajaron varias medallas acuñadas precisamente por Gaspare Mola con la efigie del papa Urbano VIII, que el cardenal legado distribuyó como regalos diplomáticos entre los cortesanos más

¹²⁵⁶ ASF, AMP, filza 4954, s.f. (21/2/1626), publicado en *The Medici Archive Project*.

¹²⁵⁷ ASF, AMP, filza 4954, s.f. (29/4/1626).

¹²⁵⁸ ASF, AMP, filza 4953, s.f.: “(4/4/1626) Ho ricevuto il sigillo fatto da Gaspare Mola per il Conte d’Olivares, et con opportuna occ[assio]ne lo darò a S[ua] E[ccellenza] che gli sarà cosa gratiss[im]a, et intanto sto di mano in mano aspettando gli altri”.

¹²⁵⁹ El Embajador, según su propio relato, aprovecha una audiencia concertada con el Monarca a instancias del propio Olivares, para tratar asuntos de carácter diplomático. Transcribimos el principio de la misiva: “[...]Havendomi il Conte d’Olivares detto che era tempo di presentare al Re la lettera del Ser[enissi]mo Granduca de 21 di febbraio nella quale gli dava grazie dell’appuntamento preso di soccorrere a milano con denari in luogo di gente, fui all’Audienza di S[ua] M[aes]ta [...]”, ASF, AMP, filza 4953, s.f. (2/5/1626).

¹²⁶⁰ ASM, AMP, filza 4954, s.f. (29/4/1626). No hemos encontrado en la documentación florentina ninguna referencia a la llegada de este último envío. Desgraciadamente, no existe constancia de la pervivencia de estas pequeñas y frágiles obras de arte.

ilustres¹²⁶¹. Entre estos cortesanos se encontraba el poeta Lope de Vega, quien compuso un soneto incluido en la *Corona Trágica* dedicado a la efigie de Urbano VIII¹²⁶². Seguramente Olivares presumió con orgullo de sus nuevos sellos, realizados por el prestigioso medallista del papa Urbano VIII durante la estancia del cardenal legado.

b) El viaje a Sevilla de 1627: Crescenzi y el arquitecto Alonso Carbonel

Después de su eficaz gestión con la ejecución de los sellos de Gaspare Mola, Olivares volvió a confiar en el criterio artístico de Crescenzi, esta vez en compañía de su nuevo protegido: el arquitecto Alonso Carbonel, nombrado en febrero de 1627 aparejador de las Obras Reales en sustitución de Pedro de Lizargárate¹²⁶³. Juntos, viajaron a Sevilla para intervenir en las obras de construcción del Monte Parnaso, uno de los estanques que conformaban los jardines del Alcázar sevillano cuya alcaidía gozaba el Conde Duque¹²⁶⁴.

Los preparativos para el viaje se iniciaron en marzo de 1627, cuando Crescenzi recibió en Madrid 2.200 reales para gastar en el viaje a cuenta del bolsillo de gastos de la Casa de Olivares¹²⁶⁵. El 8 de junio se encontraba con Carbonel en Sevilla, según consta por su declaración, donde ambos coinciden en que les parecía: “no ser obra decente para una casa real por ser ynpropia y de mala traça y que ocupa la bista de mucha parte del jardin i de lo mejor del por lo qual todo lo que se a gastado en la dicha fabrica y monte a sido mal gastado y conbiene que se derribe y demuela y que se aga de nuevo en conformidad de la traça y orden que el señor don Fernando de Çespedes y Belasco tiene dispuestos”¹²⁶⁶.

¹²⁶¹ Bertolotti indicaba cómo en febrero de 1625, Mola habría ejecutado las medallas para entregar al cardenal Barberini durante su viaje a Francia, destino previo a la corte española, *vid.* BERTOLOTTI, Antonio (1877), *op. cit.*, p. 5. Además se registraron pagos al Mola por el mismo concepto en las cuentas de la embajada madrileña, *vid.* PRESUTTI, Giuseppe, “Diario di Monsig. Lorenzo Azzolini, Viaggio da Madrid a Roma nel 1626”, en *Il Muratori*, II, fasc. II, 1893, pp. 233-239, citado en POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, p. XXXVI, n. 25.

¹²⁶² “A un retrato de su Santidad en una medalla”, en LOPE DE VEGA, Félix (1627), *op. cit.*, p. 118. Acerca de la medalla entregada a Lope de Vega, *vid.* GIAFREDDA, C. (2009), *op. cit.*, pp. 11-12, n. 14. Aunque se conservan varias medallas con la efigie de Urbano VIII en las colecciones españolas, todavía ninguna ha sido relacionada con aquellas entregadas durante la estancia en Madrid de Barberini, *vid.* CANO, Marina, “Biblioteca y Museo del Palacio Real de Madrid. Medallas Papales”, en *Reales Sitios*, XVI, nº 62, 1979, pp. 21-28. Se conserva una medalla en la colección Lázaro Galdiano, fechada en 1625, que podría haber sido una de las enviadas a Madrid, en cuyo reverso se representa la apertura de la Puerta Santa como conmemoración del Jubileo, *vid.* Ídem, *La medalla papal en las colecciones públicas madrileñas*, Madrid, 2012, p. 284.

¹²⁶³ Su nombramiento estuvo precedido por un interesante pulso con el Maestro Mayor de Obras Reales, Juan Gómez de Mora, cuyas claves han sido analizadas en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 123-238.

¹²⁶⁴ Esta cuestión, que sirvió para estrechar el vínculo entre Crescenzi y Carbonel, ha sido analizada en *ibídem*, pp. 143-148.

¹²⁶⁵ AHPM, Pº. 2055, ff. 355-383, citado en HERRERA GARCÍA, Antonio, “Unas cuentas de gastos domésticos del Conde Duque de Olivares”, en *VII Congreso de profesores-investigadores*, Sevilla, Hespérides, 1988, pp. 271-237, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 143, n. 106.

¹²⁶⁶ *Ibídem*, p. 144. Esta declaración se localiza en el Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla, Leg. 225, Doc. 142. Crescenzi manifiesta un parecer semejante al del aparejador, citado en MARÍN FIDALGO, Ana, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, 2 vols, Sevilla, Guadalquivir, 1990, t. II, p. 699 y p. 708, n. 378.

La cuestión del Monte Parnaso quedó zanjada con los pareceres de un nutrido grupo de arquitectos. Además de Crescenzi y Carbonel, también opinaron Miguel de Zumárraga o Andrés de Oviedo. Todos ellos convinieron en la demolición de la estructura creada por el maestro Marcos de Soto que alteraba negativamente los planos originales de Jerónimo de Guzmán, Maestro Mayor de los Reales Alcázares, realizadas en conformidad con D. Fernando de Céspedes, teniente de alcaide. El responsable de este cambio de trazas fue el veedor del Alcázar Nicolás de Cepeda, quien tuvo que correr con los gastos de la demolición y nueva construcción de la obra, además de perder su cargo¹²⁶⁷.

Desconocemos los pormenores del viaje y de la estancia de Crescenzi en Sevilla. Crescenzi estuvo también acompañado por Esteban de Olivares, quien se declaró residente en Sevilla y criado del marqués de la Torre, y actuó como testigo de un poder notarial otorgado en la ciudad por Alonso Carbonel el 3 de agosto¹²⁶⁸. Aunque el Aparejador de las Obras Reales todavía permanece en la capital hispalense en el mes de octubre, posiblemente el marqués de la Torre hubiera regresado con anterioridad a la corte¹²⁶⁹. Crescenzi debió quedar gratamente impresionado con las magníficas construcciones y estanques que jalonaban los jardines del Alcázar sevillano, creadas especialmente por el arquitecto italiano Vermondo Resta, señaladas como un posible precedente para la futura construcción del palacio del Buen Retiro¹²⁷⁰.

En relación con este viaje, Blanco Mozo sugirió la posible participación de Crescenzi en la colegiata de Olivares, patrocinada por la familia Guzmán¹²⁷¹. En 1590, D. Enrique de Guzmán, fundó una capilla para enterramiento familiar en la iglesia de Olivares dedicada a Santa María Mayor de las Nieves¹²⁷². En las Constituciones se justifica la advocación por la especial devoción que el matrimonio sentía hacia el icono de la *Madonna Salus Populi Romani* o *Madonna ad Nives*, venerada en la Basílica de Santa Maria Maggiore.

Aunque Enrique de Guzmán y su esposa María de Pimentel, aprovecharon las embajadas de Roma y Nápoles para hacer acopio de materiales constructivos para la fábrica, así como numerosas reliquias, no pudieron comenzar las obras. Tras la muerte de D. Enrique, su hijo Gaspar de Guzmán asumió el patrocinio de la capilla y el compromiso de terminar el

¹²⁶⁷ Remitimos al análisis en *ibídem*, t. II, pp. 460-461 y p. 583.

¹²⁶⁸ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 145.

¹²⁶⁹ *Ibídem*, pp. 145-146. Carbonel efectuará varias tasaciones en calidad de aparejador de las Obras Reales, el 19 de octubre y el 3 de noviembre.

¹²⁷⁰ *Ibídem*, p. 146.

¹²⁷¹ *Ibídem*, pp. 277-279.

¹²⁷² Seguimos el análisis de BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 270-273. De manera general, sobre la construcción de la colegiata de Olivares, *vid.* VÁZQUEZ SOTO, José M^a, *La Colegiata de Olivares*, 1985 y AMORES, Francisco, *La Colegiata de Olivares*, Servicio de Archivo y Publicaciones, Diputación de Sevilla, 2001.

panteón familiar. El Conde Duque decidió construir una nueva iglesia, para la que consiguió la dignidad de Colegiata en marzo de 1624. Entre 1623 y 1626 se fecha el comienzo de las obras, que pudieron haber contado con la participación del arquitecto Vermondo Resta, fallecido en 1625¹²⁷³.

Esta circunstancia, y la llegada en junio de 1626 de Crescenzi y Carbonel a Sevilla, pudieron favorecer su intervención en las obras a petición de Olivares. No existe ninguna referencia directa pero Blanco Mozo subrayaba cómo el 16 de octubre de 1626 el conde de Frankenburg, embajador del Emperador en España, recibía 1.326.000 maravedíes de plata “por ciertas cosas que hubo de comprar en Alemania para entierro del Conde Duque”¹²⁷⁴, posiblemente encargadas por Crescenzi. Además, el 8 de noviembre de 1629, los maestros marmolistas Jacome Semería y Bartolomé Sombigo cobraron por realizar unos trabajos no especificados al servicio de la Casa de Guzmán, que significativamente fueron tasados por el marmolista Diego de Viana. Estos artistas habían trabajado en el revestimiento marmóreo del panteón, y contaban con el total beneplácito de Crescenzi. Aunque no sepamos qué fue lo que Crescenzi pudo encargar en Alemania para la construcción de la Colegiata, uno de los aspectos más característicos de su forma de trabajar es la contratación de operarios de su plena confianza, como eran Semería y Sombigo¹²⁷⁵.

c) *¿El final de una relación?*

La relación entre Crescenzi y Olivares continuó afianzándose en los años sucesivos. Crescenzi no dudó en proteger la carrera de aquellos artistas que contaban con las simpatías del Conde Duque, como el aparejador Alonso Carbonel o el pintor sevillano Diego Velázquez (vencedor del célebre concurso de 1627, como veremos). Además, el marqués de la Torre supo aprovechar la agenda de contactos que le facilitaba su acceso directo al valido, estableciendo interesantes relaciones con algunos de los cortesanos de la facción de Olivares, como el Oidor del Consejo, Don Francisco de Tejada, o el más ambivalente conde de Castrillo, como analizaremos.

La construcción del palacio del Buen Retiro fue la empresa que marcó los últimos años de Crescenzi en Madrid y aquella que le abrió las puertas de la Superintendencia de las Obras Reales, favorecido en su ascenso por el propio Olivares. Como un ensayo de los grandes festejos que aguardarían al Monarca en su nuevo palacio, Olivares organizó el 24 de junio de 1631 un extraordinario sarao con motivo de la festividad de San Juan, en los jardines

¹²⁷³ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 275- 276. Sobre el arquitecto Vermondo Resta, *vid.* MARÍN FIDALGO, Ana, *Vermondo Resta*, Sevilla, Diputación Provincial, 1988 e Ídem (1990), *op. cit.*, t. II, pp. 557-581.

¹²⁷⁴ *Ibidem*, p. 277.

¹²⁷⁵ *Ibidem*, p. 277 y n. 36. El pago se registró el 13 de julio de 1630, en AHPM, Pº 4373, f. 720.

del conde de Monterrey, muy próximos al convento de San Jerónimo¹²⁷⁶. Fue precisamente Crescenzi el maestro de ceremonias de esta ocasión, ocupándose de la decoración de los jardines y la configuración de todas las estructuras necesarias para la celebración, que incluía un magnífico banquete y la puesta en escena de dos obras tetrales: “*Quien más miente, medra más*” y “*La noche de San Juan*”. Además, contó con la presencia de gigantes y tarasca financiados por la Villa de Madrid, como subraya Concepción Lopezosa¹²⁷⁷. Una elección que preparaba el terreno para las nuevas responsabilidades del marqués de la Torre y constituía un botón de muestra de las diversiones que aguardarían al monarca en su futura villa de recreo¹²⁷⁸.

En la construcción del Buen Retiro, Crescenzi se convirtió en los ojos y oídos del Conde Duque, supervisando todos y cada uno de los aspectos de las obras y la decoración durante los años que permaneció a su servicio. Contaba con la plena confianza del valido y tenía amplias competencias, desde el control de los gastos y retribuciones, hasta la dirección de las cuadrillas de trabajadores y la supervisión de la arquitectura, los jardines y la decoración y disposición de todo conjunto. Sin embargo, debido a las dificultades constructivas, pudo también ser el origen del posible distanciamiento con el todopoderoso valido.

La correspondencia de la embajada florentina transmite la saturación que Crescenzi seguramente sintió durante la construcción del Buen Retiro, trabajando a un ritmo vertiginoso bajo la presión de las órdenes directas de Olivares. Bernardo Monanni, agente del embajador Francesco de Medici, llegó a relacionar la muerte de Crescenzi con los disgustos provocados por los enfrentamientos con Olivares en una importante misiva que sirvió a Justi para fechar la muerte del marqués de la Torre: “*É morto il marchese della Torre, fratello del Card[ina]le Crescenzio, che serviva a questa M[aes]tà d’Architetto magg[i]ore, e le fatiche che durava nell’edificio dei sepolcri regii dell’escorial, ma più nella fabbrica del nuovo ritiro, per la quale haveva spesso da contrastare con Olivares, et passare dei disgusti, possono haver gli abbreviato la vita*”¹²⁷⁹. Según Monanni, no solo el Retiro, sino también las obras inconclusas del panteón escorialense agobiaron los últimos años de vida de Crescenzi. Por motivos familiares, Crescenzi frecuentaba por estos mismos años la embajada florentina y es posible que tuviera ocasión de conversar directamente con Monanni, quien siguió con sumo interés la

¹²⁷⁶ LOPEZOSA APARICIO, Concepción, “La imagen de la ambición: el Real Gallinero en los altos del Prado”, en *Anales de Historia del Arte*, Vol. Ext., 2008, pp 213-214.

¹²⁷⁷ *Ibidem*, p. 215, n. 6. AV, Libros de Acuerdos (4/7/1631).

¹²⁷⁸ *Ibidem*, p. 214. Cita a COLMENARES Y ORGAZ, A., “Antiguas huertas y jardines madrileños”, en *Arte Español*, año XXXI, t. XVII, 1947, 3º trimestre, p. 84; SIMÓN DÍAZ, José, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1561-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. 397 y DELEITO Y PIÑUELA, José, *También se divierte el pueblo*, Madrid, 1966, pp. 172-188.

¹²⁷⁹ ASF, AMP, filza 4960, f. 801vº (17/3/1635). Estos enfrentamientos fueron apuntados en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 89

construcción del palacio del Retiro y conocía muy bien los detalles de la fábrica, posiblemente por indicación del propio Crescenzi. Por su parte, el embajador Francesco de Medici se muestra mucho más diplomático al recoger la relación entre Crescenzi y Olivares: “È morto ancora il marchese Crescenzio fratello del Card[ina]le doluto universalment[en]te per esser[e] cav[alie]ro di vita esemplare. Il conte duca ha sentito assai questa perdita, perche si voleva del suo consiglio nella fabbrica del Buon Ritiro”¹²⁸⁰. Ambos testimonios son complementarios, y nos muestran dos aspectos de la compleja relación que mantenían Crescenzi y Olivares en 1635. Por una parte, la dependencia que sentía el valido hacia el Superintendente de las Obras Reales, y por otra el cansancio de Crescenzi ante las exigencias de su protector.

La repentina muerte de Crescenzi, en marzo de 1635, nos impide determinar si efectivamente existió un verdadero enfrentamiento con Olivares a raíz de la construcción del Buen Retiro que pudo determinar la caída en desgracia del marqués de la Torre (del mismo modo que favoreció el destierro murciano de Juan Gómez de Mora, poco después). Hasta su muerte, Crescenzi continuó trabajando con normalidad en la supervisión de los trabajos y la decoración del Buen Retiro, combinándolo además con su participación en otras fábricas reales al servicio del monarca en calidad de Superintendente. Es cierto que su actividad para clientes particulares aumentó considerablemente a partir de 1633, especialmente vinculado a la traza de retablos, pero no fue en menoscabo de su actividad ordinaria.

Sin embargo, tenemos indicios para pensar que Olivares pudo efectivamente tener algún desencuentro con Crescenzi que pudo motivar la búsqueda de nuevos agentes artísticos para servir a sus intereses. En este sentido, entendemos la ausencia de Crescenzi en las gestiones con la embajada florentina para solicitar la ejecución de la escultura en bronce de Felipe IV a caballo, destinada a los jardines del nuevo palacio (fig. 90). En esta ocasión, Olivares se valió de su secretario Pedro de Arce, quien se ocupó de llevar un billete con las disposiciones del Conde Duque a la embajada florentina en Madrid, el 13 de mayo de 1634. Arce no supo responder a los embajadores si debía realizarse una escultura o una medalla, tal y como indicaba Olivares en la misiva, así que volvieron a escribir al Conde Duque que aclaró cómo Felipe IV había expresado su deseo de tener una escultura ecuestre “*della grandezza di quella, che è della casa de campo, donata dalla santa memoria del Granduca*

¹²⁸⁰ Ofrecemos nuestra propia transcripción, en ASF, AMP, filza 4960, f. 793vº (17/3/1635). Ambas cartas llegaron de forma conjunta.

*Cosimo 2º*¹²⁸¹, es decir, semejante a la estatua ecuestre de Felipe III que se encontraba en los jardines de la Casa de Campo, ejecutada por Pietro Tacca y colocada en 1616. Aunque Olivares no menciona de forma explícita al escultor Pietro Tacca, dejando la elección del artífice a manos de los embajadores florentinos, es evidente que el recuerdo de la escultura de Felipe III haría pensar en este escultor como el posible autor del nuevo encargo. Tal vez esta relación con Pietro Tacca, desaconsejaría la intervención del marqués de la Torre en esta ocasión. Al fin y al cabo, Crescenzi no pudo conseguir que Felipe III satisficiera los requerimientos económicos de Tacca por la ejecución del Crucificado en bronce que Crescenzi prometió disponer en el altar del panteón escurialense, sin resultado¹²⁸². Para no abrir viejos conflictos, Pedro de Arce pudo sustituir a Crescenzi, quien además estaría muy ocupado con sus obligaciones como Superintendente. Sin embargo, pensamos que la presencia de Arce en esta gestión tan importante deja la puerta abierta a un posible desencuentro entre Olivares y Crescenzi.

Tenemos algún otro dato que podría avalar esta hipótesis. Con motivo de la estancia en la corte de la duquesa de Mantua (camino de Portugal), el Conde Duque organizó una visita por el palacio y los jardines del Buen Retiro en noviembre de 1634. Según cuentan los embajadores florentinos, acompañando a Olivares se encontraba D. Martín Abarca de Bolea, el marqués de Torres “*che lo assiste*”¹²⁸³. Ciertamente, el marqués de Torres era un personaje de la alta nobleza, Gentilhombre y Mayordomo del Rey, y su presencia confería un carácter oficial y protocolario a la visita. Pero no podemos dejar de recordar como, apenas diez años antes, fue el propio Crescenzi en calidad de superintendente del panteón escurialense, quien acompañó personalmente la visita del cardenal legado Francesco Barberini a la fábrica en curso, en 1626.

¹²⁸¹ ASF, AMP, filza 4960, f. 221 (13/5/1634). El embajador copia la carta de Olivares, fechada el 2 de mayo de 1634: “Su magestad Dios le guarde, ha mostrado deseo de que se le haga una medalla o effigie a caballo de su real persona, que sea de bronze conforme a unos retratos de Pedro Pablo Rubens y a la traza de la q[ue] esta en la Casa del Campo: y sabiendose q[ue] en florencia assisten los artifices más eminentes en escultura, me ha parecido su’plicar a V[uestra] s[eñoría] se sirva de hacerme merced de disponer con su autoridad que esta obra se encargue al oficial más perfecto desse arte que hubiere en Florencia y que su persona de la satisfacion de V[uestra] s[eñoría] avise del coste que tendra para q[ue] luego se provea lo necessario y yo espero del afecto que tiene V[uestra] s[eñoría] al servicio y gusto de su mag[esta]d que pondra en esto el cuydado que le suplico, en que recibiré particular merced de V[uestra] s[eñoría], y que mande escribir con el primer correo, como se lo dira mas en particular el secretario P[edr]o de Arze que dara esta a V[uestra] s[eñoría] a quien Dios g[uar]de como deseo”. Uno de los primeros en ofrecer las noticias del encargo fue JUSTI, Karl, *Die Reiter-Statue Philipps IV. in Madrid von Pietro Tacca*, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, vol. XVIII, 1883, pp. 305-400, citado en HELLOWIG, Karin, “La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, LXIII, 250, 1990, pp. 233-242 (p. 233, n. 2).

¹²⁸² *Vid. Supra*.

¹²⁸³ ASF, AMP, filza 4960, ff. 601v-602r (25/11/1634).

4. Crescenzi, árbitro del gusto en la corte

A partir de 1626, la figura de Crescenzi empezaba a posicionarse cada vez con más fuerza en la corte madrileña. Su trabajo en la superintendencia del panteón, y las trazas y modelos ejecutados para el monarca, le granjearon merecida fama como experto arquitecto. Sus conocimientos en pintura habían quedado demostrados nada más poner un pie en la corte, donde presentó al monarca un magnífico bodegón impregnado de las novedades naturalistas que bullían en la Roma de comienzos del siglo XVII. Los primeros años de actividad en Madrid, como promotor del pintor Bartolomeo Cavarozzi, contribuyeron a difundir su pericia también en esta faceta. El acercamiento a Olivares, que suponía estrechar su relación con Felipe IV, además de las mercedes cortesanas alcanzadas, abrieron a Crescenzi las puertas de la corte madrileña donde tuvo interesantes ocasiones de imponer su criterio artístico influyendo al pintor más prometedor de la corte, Diego Velázquez.

a) La “Expulsión de los moriscos” (1627): Crescenzi, Maíno y Velázquez

Una buena muestra del papel de Crescenzi como árbitro del gusto cortesano es su participación como juez en el célebre concurso entre los pintores del Rey, ocurrido en fechas próximas al viaje a Sevilla para supervisar las obras del Monte Parnaso, a cuenta del Conde Duque.

Ya indicábamos cómo fue Francisco Pacheco el primero en ofrecer la noticia de este certamen: “Ultimamente hizo [Velázquez] un lienzo grande con el Retrato del Rey Filipo tercero, i la, no esperada, explusión de los Moriscos, en oposición de tres pintores del Rei, i aviendosse aventajado a todos, por parecer de las personas que nombró su Magestad (que fueron el Marqués Juan Batista Crescencio, del Abito de Santiago, i frai Juan Batista Maíno del Abito de Santo Domingo, ambos de gran conocimiento en la Pintura) le hizo merced de un oficio mui onroso en Palacio, de Ugier de Cámara con sus gajes: i no satisfecho desto le añadió la ración que se da a los de la Cámara, que son 12 reales todos los días para su plato, i otras muchas ayudas de costa. I en cumplimiento del gran desseo que tenía de ver a Italia i las grandiosas cosas que en ella ai, aviendoselo prometido varias vezes, cumpliendo su Real palabra, i animando e mucho le dio licencia, i para su viage 400 ducados en plata, haziendole pagar dos años de su salario. I despidiendose del Conde Duque le dio otros 200 ducados en oro, i una medalla con el Retrato del Rei i muchas cartas de favor”¹²⁸⁴.

A partir del texto de Pacheco, Lázaro Díaz del Valle, Jusepe Martínez y Antonio Palomino, recogerán la noticia para ampliarla con interesantes datos. En relación con Crescenzi, es muy significativa la variante que Díaz del Valle incorpora al transcribir el

¹²⁸⁴ PACHECO, Francisco (1649), *op. cit.*, p. 103.

párrafo de Pacheco, como advirtió García López. Al hablar de los ilustres jueces del concurso, indica que Velázquez se aventajó a todos sus rivales “por boto del/Marq[ue]s de la torre, D. Ju[an] Bapt[ist]a Crecencio, caballero del hábito de Santiago, superintendente de las obras de los Reales Alcázares de Su Magestad, y el P[adr]e fr[ay] Ju[an] Bapt[ist]a Maíno, Religioso de la orden de S[an]to Domingo, entrambos ados varones de grande conocim[ien]to en pintura y famosos pintores prácticos y teóricos”¹²⁸⁵. Un precioso testimonio donde Crescenzi queda equiparado con el pintor Maíno en lo práctico y en lo teórico, afirmación que ratifica cómo las capacidades artísticas de Crescenzi eran bien visibles entre sus contemporáneos.

Jusepe Martínez también se hizo eco de la celebración del concurso, aunque no de los jueces, y lanza una posible hipótesis acerca del porqué de la citada convocatoria: “comenzó [Velázquez] haciendo retratos y las malas lenguas decían que no sabía hacer otra cosa sino cabezas, y así el rey le mandó hacer un cuadro con la exclusión de los moros de España, que fue hecho en 1610 de grandeza de cinco varas de proporción y de anchura 3 varas y media. Este se hizo la competencia de cuatro pintores, los mejores, haciendo cada uno su cuadro del mismo tamaño. Colgáronse en el salón mayor de palacio, en donde se conocio por esta obra la virtud de nuestro pintor, siendo el retrato muy parecido con la historia, de lo cual corrida la envidia quedó arrinconada”¹²⁸⁶. Es Martínez el primero en indicar dónde se localizaba el cuadro, aunque de una manera un tanto imprecisa, ya que no conocemos ningún “salón mayor” en el Alcázar. Tal vez pudo haberlo visto durante su estancia en Madrid, pero no es posible confirmar este extremo.

La noticia del concurso es ampliada por Palomino, quien da cuenta de los pintores protagonistas del evento. Sabíamos por Pacheco, que habían sido cuatro los competidores, pero no precisó que se enfrentaron a Velázquez los pintores del Rey, Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Angelo Nardi: “Pintó Don Diego Velázquez esta Historia en oposición de tres Pintores del Rey (Eugenio Caxés, Vicencio Carduchi y Angelo Nardi) y aviéndose aventajado a todos, por parecer de las personas que para este efecto nombró su Magestad (que fueron el Reverendo Padre Fray Juan Bautista Maíno y Don Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre) fue elegido para colocarse en el Salón grande donde [h]oy permanece”¹²⁸⁷.

¹²⁸⁵ Ofrecemos la transcripción del manuscrito en ff. 57v-58r. *Vid* también GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, p. 261 y n. 206. Además de la merced del oficio de Ujier de Cámara con gajes, indica que también se le dieron 12 reales cada día “para su plato y otras muchas ayudas de costa”. Las cuestiones relativas a este nombramiento han sido analizadas en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Aposento, alcábalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)”, en *Velázquez y el Arte de su tiempo, V Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 91-108, actualizado en Ídem, “Oficios y mercedes que recibió Váelzquez de Felipe IV”, en *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 111-139 (pp. 117-118)

¹²⁸⁶ MARTÍNEZ, Jusepe (1988), *op. cit.*, pp. 194-195.

¹²⁸⁷ Citamos por la edición de MORÁN TURINA, Miguel, (2008), *op. cit.*, p. 27.

A pesar de que de la repercusión del certamen debió ser notable, la falta de pruebas documentales o materiales capaces de verificar el suceso han favorecido interpretaciones en clave “simbólica” del mismo, aunque los historiadores aceptan mayoritariamente su efectiva celebración¹²⁸⁸. Puede resultar sospechoso que ninguna de las versiones ejecutadas por los tres competidores (Carducho, Nardi y Cajés), se haya conservado, pero creemos que la existencia del lienzo velazqueño es una prueba suficiente para conceder credibilidad a la noticia, avalada también por la suficiente autoridad de las fuentes citadas (fig. 82).

Julián Gállego ofreció una interesante hipótesis para explicar esta ausencia, y es que quizá el concurso fuera realizado con los bocetos previos, realizados al óleo y a menor escala, por los cuatro artistas. Solamente el vencedor de la contienda, Velázquez, tuvo el honor de ejecutarlo al natural¹²⁸⁹. Y no hay ninguna duda de que Velázquez pintó *La Expulsión de los moriscos*, como demuestra el inventario de los bienes del Alcázar de 1636 donde aparece colgando precisamente del Salón Nuevo¹²⁹⁰. Contamos además con la detallada descripción del lienzo que hizo Palomino, quien incluye además las inscripciones y la transcripción completa de la firma de Velázquez. Aunque no sabemos si de manera accidental, supone que el cuadro se ubica en el Salón Grande de Palacio, cuando los inventarios reales lo sitúan en el

¹²⁸⁸ Para Karen Hellwig podría ser un *topoi*, un lugar común, en la construcción de la biografía de los grandes pintores (como la costumbre de los Reyes de visitar los talleres y obradores), empleada por Palomino para mostrar a Velázquez como un nuevo Apeles, *vid.* HELLWIG, Karen (1999), *op. cit.*, pp. 131-132 y 139-140. Morán Turina, advirtió las similitudes que Palomino podría intentar establecer con Apeles, por ejemplo entre las circunstancias del encargo de *La Expulsión de los Moriscos* y el de *La Calumnia*, una obra que además Pacheco y Palomino conocían muy bien, *vid.* MORÁN TURINA, Miguel (2008), *op. cit.*, p. 13.

¹²⁸⁹ GALLEGO, Julián, *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1983, p. 61, citado en ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 53. El Museo del Prado conserva un dibujo ejecutado por Carducho que Camón Aznar identificó como una copia precisamente del cuadro de Velázquez, y Pérez Sánchez interpretó más ajustadamente como un dibujo preparatorio de Carducho para su propia versión, *vid.* SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., *Dibujos españoles*, Madrid, 1930, t. II, p. 175; ANGULO IÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. E., *Corpus of spanish drawings, Madrid 1600-1650*, Londres, Harvey Miller, t. II, 1977, pp. 146-147, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. E., *El dibujo europeo en tiempo de Velázquez: a propósito del retrato del Cardenal Borja de Velázquez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, cat. exp. (Madrid, RABASF, 1999-2000), Madrid, RABASF, 1999, pp. 36-37.

¹²⁹⁰ “Expulsión de los Moriscos. Otro lienço al olio, del tamaño de los de arriba, de la Expulsion de los Moriscos, en que está el Señor Rei Phelipe 3º armado, bestido de blanco y a su lado derecho una figura de España asentada con triunfos de guerra y una tripa de moriscos y moriscas que ban saliendo con un letrado abajo en latín, tiene moldura dorada y negra, y el dicho lienço es de mano de Diego Belazquez”, citado en MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 84. Justi también indicaba cómo, en los inventarios del Alcázar realizados en 1686 y 1703, volvía a mencionarse la obra: “Otro quadro del mismo tamaño [que las Sabinas de Rubens]: la Expulsión de los Moriscos, por el Sr. Rey D. Phelipe terçero original de mano de Diego Velázquez”, y añadía: “En el inventario de 1686 el cuadro se tasa en 600 ducados. También se menciona en la testamentaria de Carlos II, hecha en 1701”, *vid.* JUSTI, Karl (1999), *op. cit.*, p. 226, n. 179 y p. 228. Según Justi, de acuerdo con las medidas del *Rapto de las Sabinas* de Rubens, el cuadro mediría tres varas de alto y cinco de ancho. Estas noticias pudieron ser recogidas de la obra de Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885, p. 43. En cambio, Cruzada (siguiendo a Carducho), indicaba como las medidas del cuadro debían ser 3,35m. de alto por 2,74m. de ancho (lo mismo que *La Religión socorrida por España* de Tiziano), y que el cuadro se colgó en su sitio “con moldura dorada y negra, junto a otro de Rubens que era la *Reconciliación de Jacob y Saul* y uno de Caxes, *La Historia de Gresinda*”. Pero nada se indica, según el historiador español, en los inventarios en relación con el lienzo velazqueño, *vid.* CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1885), *op. cit.*, p. 43.

Salón Nuevo, un espacio generado tras el adelantamiento de la fachada a comienzos del siglo XVII en cuya decoración pudo participar el propio Crescenzi, como veremos¹²⁹¹.

Jonathan Brown sospechaba que detrás de la elección por parte del monarca de Maíno y Crescenzi como jueces del concurso, se escondía la decisión de imponer en la corte un nuevo rumbo estilístico marcado por el genio de Velázquez¹²⁹². Fernando Marías también subrayó la legitimación de Velázquez como pintor del Rey, respaldando gracias a la ejecución de la *Expulsión de los moriscos* sus cuestionadas capacidades para la pintura de historia de gran formato¹²⁹³. La presencia de Maíno como juez del concurso está plenamente justificada, siendo el dominico un pintor querido y admirado por Felipe IV, cuyos méritos eran notorios en toda la corte¹²⁹⁴. Crescenzi ocupa en el certamen un lugar equivalente al del pintor dominico, el de experto pintor “teórico y práctico” como dijo Díaz del Valle. La calidad de los jueces está determinada por la excelencia de los participantes en el concurso: ni más ni menos que los pintores del Rey. Las capacidades artísticas de Crescenzi debían ser entonces indiscutibles y su prestigio reconocido por los pintores sometidos a su juicio, que acataron el veredicto sin la menor protesta. El propio Carducho, uno de los participantes, no tendrá

¹²⁹¹ “En el medio de este Quadro está el Señor Rey Phelipe Tercero Armado y con el Bastón en la mano señalando a una tropa de hombres, mugeres y niños, que llorosos, van conducidos por algunos soldados, y a lo lexos unos carros, y un pedazo de Marina, con algunas Embarcaciones para transportarlos. Ay diversos Autores que de esto tratan: y algunos dicen que passaban de ochocientos mil, y otros de novecientos mil. A la mano derecha del Rey está España, representada en una Magestuosa Matrona, sentada al pie de un Edificio, en la diestra mano tiene un Escudo y unos Dardos, y en la siniestra unas espigas, Armada a lo Romano y auss pies esta Inscripción en el Zócalo: *Philippo III. Hispan. Regi. Cathol. Regum Pientissimo, Belgico, Germ. Afric. Pazis et Iustitiae Cultori; publicae Quietis assertori; ob eliminatos faeliciter Mauros, Philipus IV. robore ac virtute magnus, in magnis maximus animo ad maiora nato, propter antiq. tanti Parentis, et Pietatis, observantiae que, ergo Trophaeum Hoc erigit anno 1627*. Acabóle Velázquez en el dicho año, como se califica de la firma, que puso en una Vitela, que fingió en la grada inferior, que dize assi: “*Didacus Velázquez Hispalensis. Philip IV. Regis Hispan. Pictor ipsiusque iusu fecit, anno 1627*”, vid. MORÁN TURINA, Miguel, (2008), *op. cit.*, pp. 27-28. Pensamos que el “salón grande” que indica Palomino, debía tratarse del Salón de Comedias del Alcázar, llamado también Salón Dorado, habitual escenario de magníficas representaciones teatrales y musicales para el disfrute de la corte. Quizá fuera un error y el lienzo seguía todavía dispuesto en el Salón Nuevo, espacio que surgió tras la reforma de la fachada efectuada por Gómez de Mora a partir de 1618, que fue reconvertido por Velázquez en la llamada Pieza Ochavada a partir de 1640. Los inventarios suelen ser muy precisos al distinguir el Salón Nuevo y el Salón Grande, pero por ejemplo Carducho en sus *Diálogos* (Madrid, 1633) al referirse a las pinturas que decoraban el Salón Nuevo indica: “Estas dos [*La Religión socorrida por España* y *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, ambos de Tiziano] adornan el salón grande, que se hizo de nuevo, que tiene balcones a la plaça (estas son todas las pinturas de Ticiano) y a este peso en el mismo salón están otros quadros de la misma grandeza de mano de Pedro Pablo Rubens, de Eugenio Caxes, de Diego Velázquez, de Iusepe de Ribera (que llaman el Españolito), del Domeniquino y de Vicencio Carduchi, y por debaxo dellos otros de menor grandeza. Encima de todos están las quatro furias, que diximos de Ticiano”, CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, pp. 155^o y v^o. Justo dio por hecho que la *Expulsión de los moriscos* colgaba del Salón de los Espejos a partir de “los años treinta”.

¹²⁹² BROWN, Jonathan (1989), *op. cit.*, pp. 60-61.

¹²⁹³ MARÍAS, Fernando, *Velázquez: pintor y criado del Rey*, Guipúzcoa, Nerea, 1999, pp. 71-72.

¹²⁹⁴ Como demuestra el testimonio de Díaz del Valle: “admirable pintor y singular para láminas en lo cual como en lo demás fue famoso artífice”, vid. GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, p. 229. De nuevo, Díaz del Valle recuerda el buen criterio de Maíno al elogiar *El milagro del pozo* (1640) realizado por Alonso Cano para la iglesia madrileña de Santa María Mayor, hoy en el Museo del Prado, *ibidem*, p. 336.

reparos en recordar elogiosamente a Crescenzi en los *Diálogos* (Madrid, 1633) publicados pocos años después del certamen.

La participación conjunta de Maíno y Crescenzi en este certamen, coincidiendo además en su veredicto (como no podía ser de otro modo), subraya la sintonía que existió entre estos dos personajes. Su relación pudo comenzar en Roma, donde Maíno se encontraba entre 1609 y 1610, coincidiendo con la *soprintendenza* de Crescenzi para Paolo V¹²⁹⁵. La influencia que ejercieron varios pintores italianos de principios del siglo XVII resulta evidente durante el periodo toledano de Maíno, correspondiente a su inmediata llegada a España. Jusepe Martínez destacaba principalmente su amistad con su “maestro” Annibale Carracci, y con Guido Reni, dos de los grandes exponentes de la vertiente clasicista del barroco romano que en estos años comenzaba a despuntar en el ambiente artístico de la ciudad¹²⁹⁶. La huella de Caravaggio y de sus seguidores (los llamados caravaggistas) también se encuentra presente en muchos de los modelos adoptados por Maíno para sus composiciones.

El estilo tanto de Reni como de Annibale Carracci era respetado y reconocido por Crescenzi, como indicaba su asistencia al funeral de Carracci en Roma¹²⁹⁷. Además, la importancia del paisaje en la obra temprana de Maíno, revela influencias de los pintores nórdicos Adam Elsheimer y Paul Brill, ambos artistas apreciados por Crescenzi (recordemos el caso de la *Marina* para el cardenal Borromeo (fig. 84). La estética de Caravaggio, filtrada especialmente en la predilección de Crescenzi hacia el bodegón y en el estilo de Bartolomeo Cavarozzi, es también un punto de contacto con las primeras obras de Maíno. Como hemos comprobado, Crescenzi estaba plenamente inmerso en el ambiente artístico romano. En 1608, Guido Reni realiza sus primeras obras para el cardenal Scipione Borghese, decorando precisamente los oratorios de Santa Silvia y San Andrés, en la iglesia de San Gregorio al Celio, previamente reconstruida bajo la dirección de Crescenzi y el arquitecto Flaminio Ponzio¹²⁹⁸. Con anterioridad, hemos estudiado la participación de Crescenzi en las obras de la capilla Paolina, patrocinada por Paolo V, y su especial interés en la ejecución del modelo para el altar de la *Madonna Salus Populi Romani*. De hecho, Maíno conoció de primera mano las obras de la nueva capilla, como muestra la copia de “nuestra señora de Santa María la Mayor”

¹²⁹⁵ Una importante noticia revelada en FINALDI, Gabriele, “Sobre Maíno e Italia”, en *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, cat. exp. (Madrid, Museo del Prado, 2009), Madrid, Museo del Prado, 2009, pp. 41-55. Como se indica en esta sede, los registros del *Status Animarum*, estudiados por Rossella Vodret y Gabriele Finaldi, han revelado la presencia de Maíno en un inmueble (posiblemente un estudio de pintor) de la parroquia de Sant’ Andrea delle Frate, cercano a la Piazza di Spagna.

¹²⁹⁶ “Pocos años atrás floreció un lucidísimo ingenio llamado Fr. Juan Bautista Maíno, discípulo y amigo que fue de Anibal Caracho y gran compañero de nuestro Guido Reni, que siguió siempre su manera de pintar”, *vid.* MARTÍNEZ, Jusepe (1853), *op. cit.*, p. 122.

¹²⁹⁷ Una noticia transmitida por Giovanni Bellori, *vid. Supra*.

¹²⁹⁸ *Vid. Supra*.

que realizó en estos años para el canónigo de Granada, Don Juan de Matute, posiblemente una copia del icono de la venerada *Madonna Salus Populi*¹²⁹⁹.

Como vemos, Maíno y Crescenzi tuvieron ocasiones para su encuentro en Roma. Las obras ejecutadas por Maíno en Toledo, bajo la influencia de sus años romanos, nos permiten confirmar la comunión de gustos e inquietudes. Añadiremos además un último e interesante apunte. En el catálogo de la exposición organizada por el Museo del Prado en 2009, Finaldi admitía la atribución al pintor dominico de la obra titulada *Las Santas Catalina de Alejandría, Iria y Engracia*, un cuadro fechado entre 1600 y 1605, localizado en la iglesia romana de Sant'Antonio dei Portoghesi¹³⁰⁰. Esta obra, con las figuras de las tres Santas recortadas sobre un fondo oscuro, presenta evidentes filiaciones por su composición y modelos con la *Santa Domitila*, realizada por Cristoforo Roncalli para la iglesia romana de San Nereo y San Achileo entre 1596 y 1597 (fig. 3). Los paralelismos compositivos son notables y subrayan la influencia del maestro de dibujo de Crescenzi en Maíno, quien no debía sentirse tampoco ajeno al estilo desarrollado por Bartolomeo Cavarozzi, pintor protegido de Crescenzi¹³⁰¹.

Estos intereses artísticos de Maíno pudieron situarle en el entorno de Crescenzi, propiciando el encuentro entre ambos. En cualquier caso, no hay duda de su relación frecuente una vez se instaló Crescenzi en Madrid. La presencia de Maíno en la corte, en calidad de maestro de dibujo del príncipe Felipe (futuro Felipe IV), favoreció el encuentro entre dos personajes. Crescenzi no dudó en favorecer al dominico al menos en dos ocasiones, proporcionándole importantes encargos: en 1636, y por directa intermediación de Crescenzi (como explicaremos), Maíno concertó la ejecución de seis lienzos para la decoración del retablo mayor del convento de San Jerónimo de Espeja¹³⁰². El propio Crescenzi ejecutó la traza del retablo por encargo del II conde del Castriello, D. García de Avellaneda, para su

¹²⁹⁹ En su inventario, publicado por Barrio Moya, se cita “retrato de la Virgen, de soberana pintura, de nuestra señora Santa María la Mayor, con su cornisa dorada en partes”, *vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “Sobre Juan Bautista Maíno”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 70, n° 278, 1997, pp. 113-125.

¹³⁰⁰ FINALDI, Gabriele (2009), *op. cit.*, p. 55, n. 37). La atribución fue propuesta por Benedetta Montecchi, *vid.* VASCO ROCCA, Sandra y BORGHINI, Gabriele, *S. Antonio dei Portoghesi a Roma*, Roma, Istituto per il Catalogo e la Documentazione, 1992, n° 65, pp. 116-118 y BENOCCI, Carla, *Guide rionali di Roma. Rione IV: Campo Marzio*, parte quinta, Roma, Palombi, 1994, p. 24.

¹³⁰¹ De hecho, la *Santa Domitila* de Roncalli se considera un precedente para el cuadro de Cavarozzi *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, ejecutado en 1608, *vid. Supra*.

¹³⁰² El concierto para la ejecución de estos lienzos fue publicado en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1997), *op. cit.*, pp. 117-119, aunque consideraba que se trataba de la ejecución un retablo destinado a una capilla menor: “Digo yo Fr[ay] Ju[an] Bapt[ista] Mayno de la orden de St[an]to Domingo que por mandado y orden del S[eñor] conde de Castriello Presidente del C[onsejo] de Indias me encargo de pintarle seis cuadros que han de servir en un retablo que hace su Ex[celencia] en una capilla suya en el convento [...] de que es patrón, de los cuales seis cuadros tengo las medidas que dio el arquitecto ensamblador que hace el retablo y es así observaré en la conformidad que lo dice el arquitecto y cumpliré en los demás requisitos de esta obra conforme a lo que S[u] Ex[celencia] me ha encargado. Es a saber que los cuatro de estos cuadros que son mayores, han de ser de las cuatro fiestas principales de la Virgen N[uest]ra S[eñor]a en esta forma [...] firmé en seis de febrero de 1636 años. Fray J[uan] Bapt[ista] Mayno”. Recientemente, su intervención ha sido analizada en MARÍAS, Fernando y CARLOS VARONA, M^a Cruz de, “El arte de las “acciones que las figuras mueven”: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid”, en RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*, cat. exp. (Madrid, Museo del Prado, 2009), Madrid, Museo del Prado, 2009, pp. 57-75 (especialmente pp. 70-71).

capilla funeraria¹³⁰³. Un año antes, en 1635, la presencia de Maíno fue requerida, junto a los grandes pintores de la corte, para participar en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, con el gran lienzo de *La Recuperación de Bahía de Todos los Santos*. Una empresa supervisada de nuevo por el marqués de la Torre. Ambos encargos, supusieron un magnífico broche de oro para la carrera artística de Maíno, que entraba en la recta final de su trayectoria.

Con su intervención en el concurso de 1627, Crescenzi favorecía la carrera cortesana de Velázquez, un prometedor artista que contaba con la protección de Olivares. Aunque no son muchos los datos que nos permitan establecer un contacto directo entre ambos, es más que posible que Crescenzi y Velázquez tuvieran ocasiones de comunicarse en la corte madrileña.

Crescenzi debía ser un personaje fascinante para el joven pintor. Además de ejercer como pintor y arquitecto, *práctico y teórico*, Crescenzi había nacido en Roma en el seno de una familia aristocrática, siendo además honrado por Felipe IV con el hábito de la orden de Santiago y el marquesado de la Torre. Aunque lo amparaba la diletancia, Velázquez sabría comprender las verdaderas capacidades y conocimientos artísticos de Crescenzi, envidiando su elevada posición social al margen de la condición de los artistas que trabajaban en las Obras Reales. En Crescenzi vio el ejemplo de un cortesano instruido y educado en el ambiente italiano, que practicaba la arquitectura siguiendo modelos albertianos y dissociaba sin pudor la traza y la ejecución material de la fábrica, gracias a sus conocimientos de dibujo y perspectiva. Un modelo arquitectónico nuevo, que permitía el acceso a la arquitectura a aquellos artistas formados como pintores, escultores o ensambladores, irrumpiendo con fuerza y nuevas propuestas en la arquitectura cortesana a partir del ejemplo precisamente de Crescenzi¹³⁰⁴. Al final de su carrera, el propio Velázquez desarrolló una importante actividad arquitectónica como asistente del II marqués de Malpica, Superintendente de las Obras Reales. Aunque esta faceta ha originado una importante polémica historiográfica, pensamos que el interés de Velázquez por la arquitectura está hoy absolutamente demostrado gracias a

¹³⁰³ *Vid. Infra.*

¹³⁰⁴ Como recientemente ha destacado Blasco Esquivias, el interés por la arquitectura no fue algo ajeno a Rubens, otro artista en comunión con Velázquez y Crescenzi durante los nueve meses transcurridos en Madrid, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 274-276, destacando su participación en la edición del volumen titulado *Palazzi moderni di Genova. Raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens* (Amberes, Giacomo Meursio, 1626) o el magnífico pórtico diseñado en los jardines de su palacio en Amberes.

los recientes estudios e investigaciones¹³⁰⁵, resultando otro de los pioneros del debate entre arquitectos y tracistas.

Recién llegado a la corte, su contacto con Crescenzi abrió a Velázquez las puertas de nuevas aspiraciones profesionales y metas artísticas. El viaje a Italia de 1629, que según Pacheco fue también consecuencia de *La Expulsión de los moriscos*, pudo estar aconsejado por Crescenzi, insistiendo en el consejo Rubens, otro gran modelo para el ambicioso pintor sevillano¹³⁰⁶. Asimismo, Velázquez persiguió durante años la concesión del hábito de la Orden de Santiago, siendo el primer artista que obtuvo tal distinción después de superar gravísimos escollos en relación con su ascendencia y su medio de vida. No creemos que sea pura casualidad que D. Gaspar de Fuensalida, en su declaración como testigo en el interrogatorio para la concesión del hábito, compare precisamente el caso de Velázquez con el del marqués de la Torre Juan Bautista Crescencio, con alguna incorrección: “creciendo siempre la estimación de su arte a tanto grado que pudo merezer de Su Magestad la merced que le ha hecho de este hábito, con el exemplar de otro que dio de dicha Orden el Señor Rey Phelipe Segundo a Ticiano y otro que Su Magestad, Dios le guarde, de esta misma Orden dio a Juan Bautista Crecencio, milanés, por gran tracista, y le hiço marqués, y el prettendiente se aplicó tamvién a las traças y fábricas de Su Magestad que le hiço behedor de las obras de dentro de palacio y San Lorenzo el Real, y es éste quien acavó y perficionó el panteón”¹³⁰⁷.

La relación entre Velázquez y Crescenzi debió existir y podría quedar demostrada si confirmáramos la existencia de un retrato del “marqués de Crezenzio” inventariado en las colecciones del D. Gaspar de Haro y Guzmán (1629-1687), VII marqués del Carpio y

¹³⁰⁵ El pionero en investigar con rigor y profundidad la actividad de Velázquez como arquitecto fue D. Antonio Bonet Correa, en un artículo todavía imprescindible, BONET CORREA, Antonio (1960), *op. cit.*, pp. 215- 250. Asimismo remitimos a MARÍAS, Fernando (1999), *op. cit.*, pp. 202-206 y especialmente BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “La figura del pintor-arquitecto en la Corte de Madrid. El caso de Velázquez”, en BOZZONI, Corrado y ROCA DE AMICIS, Augusto (eds.), *Colloqui d'architettura 2. Architettura, Pittura e Societat tra Medioevo e XVII secolo*, Roma, Gangemi, pp. 109-156, 2011 e Ídem (2013), *op. cit.*, pp. 272-306 e Ídem (2013) *op. cit.*, pp. 272-306. Por su parte, Barbeito reconsidera la efectiva intervención de Velázquez en los procesos constructivos de las obras (como la Pieza Ochavada), que efectivamente estaría dirigida por Gómez de Mora en su proceso constructivo, valorando en cambio su importancia en la “definición interior del espacio barroco” a partir de la decoración programada, *vid.* BARBEITO, José Manuel, “Velázquez y las obras reales”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, t. I, 1994, pp. 225-244 e Ídem, “Velázquez, Gómez de Mora y Carbonel: tres artistas en la Corte de Felipe IV”, en *Reales Sitios*, n° 141, 1999, pp. 18-28. Una postura también crítica con respecto a estas competencias velazqueñas en TOVAR, Virginia (1999), *op. cit.*, pp. 255-278. Cruz Valdovinos acotó los términos de este nombramiento oficial, al que siguieron el de Veedor primero y después Contador de la Pieza Ochavada, *vid.* CRUZ VALDOVINOS, José Mauel (2008), *op. cit.*, pp. 129-130.

¹³⁰⁶ La fascinación de Velázquez hacia el “nuevo modelo de artista” propuesto por Rubens ha sido evidenciada en MARÍAS, Fernando (1999), *op. cit.*, pp. 77-78. Morán Turina destacaba con agudeza la sombra que Rubens pudo haber proyectado en la carrera artística de Velázquez, *vid.* MORÁN TURINA, Miguel, “Velázquez, Rubens y Tiziano”, en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, 1999, pp. 281-294 y BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 278-279

¹³⁰⁷ Fuensalida, grefier de su Majestad, es el testigo n° 95, compareciendo el 27 de diciembre de 1658. El expediente de pruebas de Velázquez puede consultarse en AHN, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Expediente. 5770, s.f.

marqués de Heliche, registradas en el inventario realizado en 1689 tras su muerte: “[136] un quadro q[ue] sirve de sobrepuerta Con El Reettrato del Marques de Crezenzio original de Diego Velazquez de media Vara de Caida y dos Tercias de Ancho Con marco en zien Ducados 1100”¹³⁰⁸. Jonathan Brown suponía que posiblemente este retrato fue realizado hacia 1627, con ocasión del concurso y el premio concedido a Velázquez en agradecimiento hacia su concesor¹³⁰⁹.

b) La implicación de Crescenzi en la decoración del Salón Nuevo

El Salón Nuevo fue un espacio generado a principios del siglo XVII durante las reformas de la fachada del Alcázar, a partir de la decisión del monarca de adelantar la línea de fachada sacándola “a la haz de los cuartos del rey y galería de la Princesa”¹³¹⁰ (fig. 62). Dicho adelantamiento provocó el derribo de la antigua fachada de Covarrubias y Luis de Vega, pero no así el de las dos torres Trastámara, la llamada del Sumiller y la del Bastimento, que quedaron integrados en la nueva configuración del espacio interior articulado en dos alturas. Como vimos, Crescenzi realizó un modelo para la portada del Alcázar en 1619. Su directo conocimiento de la nueva arquitectura generada y el importante valor simbólico que el nuevo salón podía desempeñar en la configuración del Alcázar, lo convierten en un candidato excepcional para asesorar al monarca sobre la decoración de su nuevo Salón de representación.

La inmejorable situación del Salón Nuevo, justamente en el eje simétrico de la fachada del mediodía, con sus tres grandes balcones abiertos a la plaza principal del Alcázar, lo convirtió en un rincón privilegiado. Como informa Juan Gómez de Mora en la *Relación* de los Sitios Reales que entregó como regalo al cardenal Legado Francesco Barberini, ésta era la

¹³⁰⁸ AHPM, Pº 9819, ff. 1006-1067 (f. 1015v) citado y transcrito en BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter, *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, 2 vols., Los Ángeles, Ann Arbor, 1997, I, p. 838 [136]. Además, vid. CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, p. 142, n. 40. Este cuadro también aparece registrado en el Archivo de la Casa de Alba, Caja 221f., Pinturas [de Carpio] que quedaron en manos de mis señores los marqueses (1689): “nº 138 Un quadro q[ue] le sirve de sobre p[uer]ta con el retrato del Marq[ue]s de Crescenzio orig[ina]l de Belazquez del mismo tamaño q[ue] el antezedente tass[a]do en 1.100 r[eale]s”, citado en MUÑOZ GONZÁLEZ, Mª Jesús, *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, 2008, p. 379 y BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 45, n. 207. La colección del marqués del Carpio fue una de las más notables de su época, con ejemplares tan notorios como la famosa *Venus del Espejo* de Velázquez, y ha sido objeto de estudio por parte de varios historiadores, desde las pioneras aproximaciones PITA ANDRADE, José Manuel, “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, en *Archivo Español de Arte*, XXV, 99, pp. 223-236, hasta las más recientes, especialmente las aportaciones de FRUTOS SASTRE, Leticia de, *El VII marqués del Carpio (1629-1687) mecenas y coleccionista de las artes*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2005 o Ídem, “Una constelación Cortesana en torno al Rey Planeta. El Marqués de Heliche y la Corte de Felipe IV”, en COLOMER, José Luis (ed.) (2003), *op. cit.*, pp. 208-270; CHECA CREMADES, Fernando, “El Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer”, en *Anales de Historia del Arte*, 14, 2004, pp. 193-212 o MARÍAS, Fernando, “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos”, en COLOMER, José Luis (2006), *op. cit.*, pp. 209-221.

¹³⁰⁹ BROWN, Jonathan (1986), *op. cit.*, pp. 210-213.

¹³¹⁰ Vid. *Infra*.

Pieza grande sobre la Puerta Principal desde cuyos balcones los Reyes se presentaban ante la corte, pudiendo ver y ser vistos durante las fiestas y procesiones celebradas en la plaza¹³¹¹.

Así lo vemos, por ejemplo, en la ilustración de la fachada presente en los *Annales Ferdinandeis* de Khevenhüller (Viena y Regensburg, 1636-1644), donde la fastuosa comitiva del príncipe de Gales aprovechó el espacio de la plaza para desplegar un magnífico cortejo de carrozas y cortesanos a caballo.

Los documentos nos refieren la gran riqueza de materiales que fueron empleados para el aderezo del Salón Nuevo. El Maestro Mayor y el Veedor de las Obras Reales, Gómez de Mora y Sebastián Hurtado respectivamente, redactaron una memoria en abril de 1622 para informar a la Villa de los mármoles necesarios para el revestimiento parcial del Salón, que afectaba a aquellas zonas de especial nobleza, como zócalos y chimeneas, en sustitución del tradicional azulejo¹³¹². Sabemos también que la cornisa fue dorada por Domingo de Breyra, un trabajo que estaba terminado en diciembre de 1622¹³¹³. Hubo incluso algunos intentos para decorar al fresco la bóveda, para lo cual se le pagaron 150 reales al pintor Julio César Semín por la ejecución de “tres dibujos que hizo para cuando se quiso pintar el salón encima de la puerta principal”¹³¹⁴. Aunque no parece que estas decoraciones llegaran nunca a materializarse, es una solución que marca una orientación decorativa plenamente italiana, imitando también las soluciones decorativas adoptadas por Felipe III en los salones del

¹³¹¹ Este interesante conjunto de planos se encuentra en la Biblioteca Vaticana, sección Barberini, *Relación de las Casas que tiene el Rey en España y de algunas de ellas se an hecho traças que se an de ver con esta relación*, fechados en 1626. Iñiguez advirtió de su existencia en 1952, en IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1952), *op. cit.* y fueron publicados en TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, pp 379-397, de acuerdo con la transcripción de M^a Paz Agulló.

¹³¹² Estas piezas estaban destinadas al ornato de jambas y dinteles de las puertas (cinco grandes y cuatro más pequeñas) y dos chimeneas, los recantones de las esquinas, y los “chapados” posiblemente de los zócalos, como indica Barbeito, AV, ASA, 4-334-6 (29/4/1622), citado en BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, pp. 102-103, n. 99. Sabemos que para el revestimiento del suelo, se utilizó el tradicional y práctico barro cocido, tan empleado en la arquitectura palatina. Pocos días antes, el secretario Tomás de Angulo, había ordenado que se acudiera a las obras del Salón con 8.000 ducados, *vid.* AGP, Secc. Adm., leg. 710, citado en *ibidem*, p. 132, n. 213.

¹³¹³ AGS, TMC, leg. 1548 (8/12/1622), citado en AZCÁRATE, José Manuel, “Noticias sobre Velázquez en la Corte”, en *Archivo Español de Arte*, XXIII, 132, 1960, pp. 357-385 (p. 360, n. 9).

¹³¹⁴ AGS, CMC, 3^a época, leg. 784, ff. 2v-3, citado en AZCÁRATE, José Manuel (1960), *op. cit.*, p. 360 y AGP, Libro de Pagos, f. 165v, citado en ORSO, Steven N., *Philip IV and the decoration of the Alcazar de Madrid*. Princetown, New Jersey, 1986, p. 44, n. 33. Aunque el pago se documenta en 1625, Orso supone que muy posiblemente se realizó poco antes de la muerte de Felipe III, quien también le había encargado la decoración al fresco del palacio del Pardo. Rodríguez Rebollo relacionaba este documento con un dibujo atribuido por Pérez Sánchez a Semín en relación con los frescos del Pardo, como posible antecedente de la decoración programada por Felipe III, *vid.* RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel, “Aportaciones de Felipe IV a las Colecciones Reales de pintura”, en PITA ANDRADE, José Manuel (dir.) y RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (coord.), *Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo* (Madrid, 5 al 7 de abril de 2006), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 95-154 (p. 98).

palacio del Pardo y la galería del mediodía del Alcázar¹³¹⁵. Podríamos pensar, como Orso, que tras la muerte de Felipe III en 1621 los planes iniciales para la decoración al fresco del Salón quedaron truncados, siendo modificados por su sucesor en el trono.

En 1626, Gómez de Mora describía el Salón en estos términos: “Es una sala de doble altura, con tres ventanas altas sin acceso desde dentro. Los alzados del interior son regulares y con ejes simétricos abiertos al Salón de las Comedias y las Furias, con dos chimeneas, testeros iguales con dos puertas pequeñas”¹³¹⁶. Según los cálculos ofrecidos por Díaz Padrón, las medidas del Salón serían 19,32 x 10,64 metros, un espacio considerable y dispuesto a albergar uno de los conjuntos pictóricos más representativos del Alcázar¹³¹⁷.

Fue Azcárate quien ofreció los primeros datos acerca de la decoración del Salón Nuevo, insistiendo en la representatividad simbólica y dinástica de los cuadros elegidos para tal fin¹³¹⁸. Entre 1623 y 1624, desde el palacio del Pardo se enviaron importantes obras de Tiziano, especialmente el retrato ecuestre de *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, citado como “un retrato grande del Emperador Carlos V”, y dos cuadros de temática alegórica y altamente representativos de la gloria de la monarquía hispánica: *Felipe II, después de la Victoria de Lepanto, ofrece al Cielo al Príncipe Don Fernando* y *La Religión socorrida por España*, que aparecen elencados como “otro retrato del Rey Don Felipe segundo con el Príncipe Don

¹³¹⁵ En abril de 1616 el Rey había escogido una traza para que Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Fabrizio Castello realizaran al fresco la decoración de la galería del mediodía del Alcázar, *vid.* BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, pp. 99-100. Acerca del Pardo, LAPUERTA MONTTOYA, Magdalena, *Los pintores de Felipe III. La casa real de El Pardo*, Madrid, Encuentro, 2002.

¹³¹⁶ BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 131.

¹³¹⁷ DÍAZ PADRÓN, Matías, *Peter Paul Rubens. Sansón y el León*, Madrid, División Espacio Arte, 2004, p. 132, n. 5.

¹³¹⁸ El interés de los historiadores por la decoración del Salón Nuevo y sus posibles significados, ha crecido notablemente desde la publicación de algunos documentos por parte de AZCÁRATE, José M^a (1960), *op. cit.*, pp. 357-385 (especialmente pp. 360-362). Enriqueta Harris, siguiendo la descripción de Cassiano dal Pozzo, realizó una primera y muy acertada identificación de las obras, aventurando sus posibles connotaciones políticas, *vid.* HARRIS, Enriqueta, “Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez”, en *The Burlington Magazine*, vol. 112, n^o 807, 1970, pp. 364-373; un nuevo y riguroso estudio sobre la decoración del Salón y su transformación decorativa y arquitectónica a lo largo del siglo XVII, todavía vigente en muchos aspectos, en ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, especialmente pp. 32-117. Fernando Checa realizó un estado de la cuestión en “El Salón de los Espejos”, en CHECA, Fernando (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Guipúzcoa, Nerea, 1994, pp. 391-394. En la década de 2000, se han publicado tres relevantes estudios acerca de la iconografía y significados del Salón Nuevo: ANSELMÍ, Alessandra, “Los cuadros de Tiziano al servicio de la propaganda política en la España de Felipe IV”, en POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, pp. XLVI-LXI, especialmente relevante para el contexto decorativo del Salón durante la visita del cardenal Francesco Barberini (1626); además DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, pp. 81-135, centrado especialmente en la disposición de las obras en 1636; y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2006), *op. cit.*, pp. 95-154, quien ofrece una nueva interpretación al calor de diversas fuentes, subrayando la participación de Crescenzi. José M. Barbeito, Mary Crawford Volk o Veronique Gérard han realizado también interesantes aportaciones en relación con el Salón Nuevo. Destacamos además la reconstrucción del Salón hacia 1636, realizada por Carmen García Reig y Federico García Serrano para el proyecto “museo imaginado”, publicada en DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, pp. 128-131 y parcialmente disponible en www.museoimaginado.com (f.u.c.19/09/2015).

Fernando” y “una pintura de la Yglesia y España”, respectivamente¹³¹⁹. Completan el listado algunos retratos, también atribuidos a Tiziano, una alegoría de la Castidad, y dos tablas flamencas identificadas como *La extracción de la Piedra de la Locura* de Jan Sanders van Hemessen, y una copia de la grisalla con el cuarto día de la Creación, del famoso tríptico del *Jardín de las Delicias* de El Bosco¹³²⁰.

Desconocemos con exactitud la fecha en la que estas obras serían efectivamente dispuestas en su nuevo emplazamiento, posiblemente entre 1625 y 1626, cuando se documenta una importante campaña decorativa en el Salón Nuevo. El 24 de diciembre de 1625, se libran al pintor Vicente Carducho 84.000 maravedíes por “alargar, ensanchar y añadir de pintura tres lienços grandes para poner en el salón nuevo que cae sobre el zaguán principal del d[ic]ho alcaçar el uno del Rey mi señor y aguelo que santa gloria aya con el príncipe don diego en brazos y en lexos la batalla naval [*Felipe II, después de la Victoria de Lepanto, ofrece al Cielo al Príncipe Don Fernando*] y otro de la Yndia que viene a ampararse de España [*La Religión socorrida por España*] que son de mano del tiçiano y otro del rey Ciro [*Tomiris arroja la cabeza de Ciro*]”¹³²¹.

Por su parte, el pintor Julio César Semín cobró por “por pintar y dorar cinco marcos de madera uno para una pintura del naçimiento de Nuestro señor que era de Don Rodrigo Calderon [*Adoración de los Magos*, Rubens], otro para el lienzo que vino de Portugal que

¹³¹⁹ Nos referimos al listado de obras que se enviaron desde el Pardo para ser colocadas en el Salón nuevo: “un retrato grande del Emperador Carlos quinto. Otro retrato del Rey Don Felipe segundo con el Príncipe Don Fernando. Un retrato pequeño del Emperador Fernando. Otro retrato pequeño de Estanislao. Una pintura de la Yglesia y España. Otra de la Castidad, que todas las dichas son originales de Tiçiano. Otra pintura grande con puertas del mundo. Otra donde está un descalabro y estas dos están en tablas y son pinturas de Flandes”, en AGP, Pardo, caja 9, 380, citado en BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 132, n. 215. El inventario de bienes del Alcázar, en AGS, TMC, leg. 1560, ff. 2-3, citado en ORSO, Steven (1986), *op. cit.*, p. 44, n. 37.

¹³²⁰ El “descalabro” que describe el listado de obras enviadas al Alcázar, fue identificado por Harris con la obra de Hemeesen, todavía hoy en el Museo del Prado [P1541], *vid.* HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 372, n. 44; además ORSO, Steven (1986), *op. cit.*, p. 45. La copia de El Bosco, posiblemente no llegó a colocarse en el Salón, como tampoco la alegoría de la Castidad de Tiziano.

¹³²¹ Azcárate indica que este libramiento no tuvo efecto y volvieron a librárselos el 26 de abril de 1626, *vid.* AGS, TMC, 3ª época, leg. 1495, citado en AZCÁRATE, José Mª (1960), *op. cit.*, p. 360, n. 10 y AGS, TMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. (26/4/1626): “Cargansele mas al d[ic]ho pagador Juan Gomez Mangas Çinquenta y nueve mil m[aravedíe]s que por cedula de su Mag[esta]d de veinte y seis de abril [1626] se le libraron en el Thess[ore]ro de la casa de la moneda de la Villa de Madrid para que los de a Vicente Carducho pintor a quien se deben= los treinta y quatro mil dellos por alargar y ensanchar y añadir de pintura tres lienços grandes para poner en el salón nuevo que cae sobre el çaguan principal del dho Alcaçar el uno del Rey n[uest]ro S[eñor]r Phelippe 2º que santa gloria aya con el príncipe Don Diego en brazos, y en lexos la batalla naval otro de la Yndia que viene a ampararse en España q[ue] son de mano del Ticiano y otro del Rey Çiro”. Esta intervención fue primeramente advertida por MORENO VILLA, José, “Cómo son y cómo eran unos Tiziano del Prado”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 9, 1933, pp. 113-115. El cuadro de “Ciro” fue identificado por Orso con el cuadro de la *Reina Tomiris arroja la cabeza de Ciro*, registrado en el inventario del Alcázar de 1636 como “otro lienço, con moldura dorada y negra, pintura al olio, mui antigua, en que está una muger que a cortado la caveça aun rei metiendola en una horça que la tiene una muger en las manos y ai dos figuras de hombres, que el uno está metiendo la espada en la baina y ai un perrillo que está lamiendo la sangre que sale del cuerpo muerto y ai en tdas tres figuras de mugeres [422]”, atribuido a un seguidor anónimo de Robert Campin, *vid.* ORSO, Steven (1986), *op. cit.*, p. 46, n. 44. Procedía también del Pardo, *vid.* RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2006), *op. cit.*, p. 99, y la bibliografía citada. Para el inventario del Alcázar de 1636, *vid.* MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, [422] p. 85 y p. 141, donde indican la actual ubicación de la obra en Berlín (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin).

llaman de los arcos [*La entrada de Felipe III en Lisboa*]¹³²², otro para el lienzo que llaman del Rey Ciro [*Tomiris arroja la cabeza de Ciro*], otro para la fee de mano del Tiçiano [posiblemente *La Religión socorrida por España*¹³²³], y otro de Alise y Aquiles [*Aquiles descubierto ante las hijas de Licomedes*, Rubens-Van Dyck] que se habían de colgar en el salón nuevo del Alcázar”¹³²⁴.

De nuevo el 6 de abril de 1626, Juan de Herrera, aparejador de las Obras Reales, tasará los nuevos marcos realizados por Lorenzo de Salazar para los cuadros destinados al Salón Nuevo, donde se cita: “un quadro grande para el retrato de su Mag[esta]d questa en el salón nuevo con su bastidor de treçe pies y tres quartos de alto y onçe y tres quartos de ancho [...] la moldura conforme a la del emperador”¹³²⁵. Como indicaba Azcárate, es probable que se trate del marco para el retrato ecuestre de Felipe IV ejecutado por Velázquez, que estudiaremos a continuación. Además se le pagarán a Salazar “804 r[eale]s por otro quadro que assimismo hiço a toda costa conforme al de arriba para lo dicho con su bastidor de catorce pies y medio de alto y doce de ancho”, identificado por Azcárate con un retrato de Felipe III “cuando su Magestad entró en las cortes de Lisboa” realizado por Bartolomé González¹³²⁶. Por último, Salazar recibió “200 r[eale]s por dos bastidores que hiço a toda costa para las pinturas que hiçieron ugenio caxesi y viçencio carducho, pintores, por mandado de su Magestad, que son del mismo tamaño que del emperador en dos medios cada uno engoznados y con sus llaves de doçe pies y medio de alto y diez y medio de ancho”¹³²⁷. Estos dos lienzos serían la *Conjura de Escipión*, encargada a Vicente Carducho, y la *Historia de Griseida y Agamenón*, realizada por Eugenio Cajés, dos obras que según el análisis de la documentación realizado por Orso no pudieron colgar del Salón hasta diciembre de 1626. El retraso en la ejecución, explicaría su

¹³²² Identificado en HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 373, n. 46.

¹³²³ *Vid.* ORSO, Steven (1986), *op. cit.*, p. 46. Sin embargo, posteriores descripciones del Salón nos indican cómo no parece que llegaran a colgarse todas las obras.

¹³²⁴ AZCÁRATE, José M^a (1960), *op. cit.*, p. 362, n. 15 y ORSO, Steven (1986), *op. cit.*, p. 46, n. 45. La primera atribución en HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 372, n. 37, quien desmiente la afirmación de Pacheco indicando que esta obra formaba parte del lote de ocho cuadros regalados al Monarca por el propio Rubens en 1628.

¹³²⁵ AZCÁRATE, José M^a (1960), *op. cit.*, p. 361, n. 11. Orso actualiza la signatura, AGS, CMC, 3^a época, leg. 784, Destajos 1625, ff. 2 y 18, y AGP, Libro de pagos, ff. 281, 288 y 289, *vid.* ORSO, Steven (1986), *op. cit.*, p. 46, n. 45.

¹³²⁶ Azcárate indicaba que podía tratarse de un marco para un retrato ecuestre de Felipe III “armado a caballo en una pía” o el cuadro de Bartolomé González “un retrato que por mandado de su mag[esta]d hizo en el modo que su mag[esta]d entró en las cortes de lisboa del tamaño del natural con la rropa rroçagante”, *vid.* AZCÁRATE, José M^a (1960), *op. cit.*, p. 361, n. 12 y también ORSO, Steven (1986), *op. cit.*, p. 47 y n. 50, AGP, Libro de pagos, f. 331v^o.

¹³²⁷ AZCÁRATE, José M^a (1960), *op. cit.*, p. 361, n. 11. El último pago se registra el 15 de octubre de 1626, en AGS, TMC, 3^a época, leg. 1450, s.f.: “(4/9/1626) 600 reales a cuenta de lo que montare hacer a toda costa tres cuadros de madera de pino del tamaño del retrato de su mag[esta]d que esta a caballo en el salón nuevo del d[ic]ho alcazar que son para tres pinturas que de nuevo se hacen para servicio de su mag[esta]d que esta a cargo de Vicencio carducho ugenio caxesi y bartolome gonzalez pintores”. El último pago fue el 15 de octubre de 1626. Los pagos a Semín por el dorado de los marcos efectuados por Salazar, también en AGS, TMC, 3^a época, leg. 1450, s.f. (27/10/1626).

ausencia en la descripción de Cassiano del Pozzo, pero consideramos que es interesante el encargo de su bastidor en abril de 1626 de manera simultánea al retrato ecuestre ejecutado por Velázquez, para considerar que el monarca decide completar la decoración del Salón con cuatro obras de sus respectivos pintores reales: Bartolomé González, Eugenio Cajés, Vicente Carducho y el joven Diego Velázquez, a quien adjudica su propia efigie.

Según Azcárate, la fecha de la tasación de estos trabajos es el 6 de abril de 1626, cuando además Lorenzo de Salazar se encargó de “colgar los quadros del salón y los de las bóvedas” durante seis días de trabajo¹³²⁸.

Al margen de las atribuciones de las obras mencionadas, que analizaremos a continuación, resulta evidente que existe una voluntad por parte del monarca de homogeneizar la decoración del Salón al requerir las mismas medidas y marcos para las distintas obras que se colgarían. Entre todos los cuadros existe un claro protagonista, responsable de buena parte de los cambios y *alargamientos*: el retrato ecuestre del emperador Carlos V pintado por Tiziano.

El contenido político y el sentido de continuidad dinástica son los ejes principales que vertebran en este primer momento el significado simbólico del Salón Nuevo¹³²⁹. Como fuente principal para conocer la decoración de este espacio, además de los citados documentos, contamos con la descripción realizada por Cassiano dal Pozzo contenida en su *Diario del Viaje a España*, de 1626¹³³⁰. El 29 de mayo se produjo un encuentro entre el cardenal infante Don Fernando, hermano de Felipe IV, y el cardenal legado Francesco Barberini. Para evitar una controvertida situación a nivel protocolario, D. Fernando recibió a Barberini postrado en su cama, fingiendo una enfermedad. Afortunadamente, para acceder a sus aposentos, la comitiva de Barberini debió transitar forzosamente por el Salón Nuevo, circunstancia que fue aprovechada por el copero para observar su esmerada decoración.

Así lo describe Pozzo: “*Mentre il S[igno]r Cardinale si tratteneva con S[ua] Altezza s’andò a vedere alcuni quadri della sala, tra quali nell’entrar della porta sopra essa immediatamente ve n’era uno con figure grandi del vero cinque o sei del Rubens [“Aquiles y las hijas de Licomedes”], seguiva un quadro nel quale veniva figurata la Religione, o Fede, che havendo quasi che naufragato in forma di bellissima donna, e in gran parte ignuda mesta su una spiaggia vien raccolta, e sovvenuta dalla Spagna, questo è di Titiano* [“La Religión

¹³²⁸ AZCÁRATE, José M^a (1960), *op. cit.*, p. 361, n. 11.

¹³²⁹ Para algunos historiadores, esta primera campaña decorativa del Salón Nuevo es un ejercicio arbitrario e improvisado, *vid.* DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, p. 86. Creemos que existen razones suficientes para considerar que detrás del traslado de los lienzos, y los nuevos encargos de ampliación y enmarcado, existió una voluntad programática por parte del joven monarca en la decoración de este espacio.

¹³³⁰ Como indica Alessandra Anselmi, fue Enriqueta Harris la primera en subrayar la importante descripción de los cuadros del Salón Nuevo, intuyendo además su significación política en HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 372, 364-377, *vid.* POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, p. XLVII, n. 56.

soccorrida por España”], sopra questi è un Titio dicesi pur di Titiano maggior del vero per metà [“Ticio”], segue del medesimo un gran ritratto del naturale di Carlo V armato à cavallo in atto di spigner a carriera con un bellissimo paese [“Carlos V en Mülhberg”], e segue un altro Titio rispondente all’altro di mano del Mudo spagnuolo [Furias], di rimpetto al ritratto di Carlo V nell’altra testata della sala è un ritratto del Re d’hoggi a cavallo armato grande del vero, v’è un bel paese, e aria di mano pur di pittor spagnuolo [“Retrato ecuestre de Felipe IV”, Velázquez], vien messo in mezzo da due altri Titii [“Furias”]. Segue un Adamo e Eva alquanto maggior del vero di Titiano [“Adán y Eva”], e poi un quadro stupendissimo, e grande, e straordinario nel quale è il Re sollevando con le braccia un bambino che pare nato di fresco ignudo gli dà commodità di pigliare di mano d’un angelo che venendo dal cielo gliene porge una palma. Vi si vede un’ordine di colonne, come mostranti bellissima fabrica, aria e paese, e marina, e in essa una battaglia navale, dall’angelo scappa un motto che dice *Restant maiora tibi* [“Felipe II, después de la Victoria de Lepanto, ofrece al Cielo al Príncipe Don Fernando”], v’era anco un quadro di maniera todesca fatto diligentissimamente d’un che vien curato d’una sassata in testa che esprime nel viso la forza del dolore meravigliosamente [“La extracción de la piedra de la locura”] eranvi anco due quadri uno dell’arrivo delle due Regine di Spagna, e Francia d’hoggidì, quando arrivarono a Trun dove si vede fabricato un arco trionfale da ciascuna riva nel mezo del medesimo alla dirittura di due archi un’isoletta ridotta a forma d’un tempietto, e fatta strada dall’uno e dall’altro arco, detto tempio con duplicati canapi di qua, e di là ricoperta tutta la riva di nobiltà delle due nationi francese, e spagnuola si veddono in uno stesso tempo senz’opera di remi arrivar ambedue le maestà a detto tempio, e fatto lo scambio passar l’uno da una banda, e l’altra dall’altra fù invention e opere del S[igno]r Gio de’Medici figlio del S[igno]r Raffaello fratello dell’Arciv[escov]o di Pisa, e Imb[asciato]re del G. Duca in Spagna. Si vedeva grandissima bizzarria d’habiti nelle donne di que’ paesi non dissimili dalle donne di Turchia massime ne gli acconci della testa [“El Intercambio de Princesas”]. L’altro era l’entrata di Filippo 3° in Lisbona, che fa bellissima vista per il porto pieno di navi si grosse, che piccoli parati, e come dice di gala e per il ponte di legno per lo sbarco, l’ordinanza dell’entrata, e degli archi delle nationi, che si vedevano, de’ quali tutti ve n’era ritratto in un quadro [“La entrada de Felipe III en Lisboa”]. Nella medesima sala v’era il tavolino, che Mons.r de’ due braccia per ogni verso, e di moratissimo paragone commesso di pietre dure, dico diaspri, agathe, corniole, calcidoni, lapis lazuli, e simili intersiati a rametti di fiori del naturale, come d’aranci, gelsomini, rose, viole aquileie di ciascun fiore un rametto staccato da se, che essendo con i verdi delle foglie o colori vivaci de’ stessi fiori in quel nero lucentissimo del paragone non si può vedere di quanto superi non solo la pittura, ma la stessa natura; questo ha un bellissimo piede dorato, e tutto lavorato d’intaglio. Fù fatto in galleria del G. Duca di dove è scappata questa foggia di tartio, e la vera maestranza per mettere in opera di qualsivoglia maniera di pietre dure.

Nella detta camera avanti di arrivare alla v'era una di quelle pitture del Giappone, che si ripiegano l'una con l'altra, a modo de' loro libri"¹³³¹.

Gracias a la descripción más o menos detallada del copero, podemos confirmar la presencia en el Salón de algunas de las obras anteriormente estudiadas, presentes en la documentación. Es el caso de las principales piezas de Tiziano, el *Retrato de Carlos V en Mühlberg*, la *Religión socorrida por España* y el retato de *Felipe II, después de la Victoria de Lepanto*. Además se recuerda el lienzo de *Adán y Eva*, que también se trajo al Alcázar procedente del Pardo, y la serie de las Furias, donde se especifica cómo no todos los condenados eran obra del cadorino¹³³². Además del lienzo de Jan Sanders van Hemeesen, Pozzo describió el *Aquiles entre las hijas de Licomedes*, obra atribuida al joven Van Dyck y ejecutada durante su estancia en el taller de Rubens, bajo la estricta supervisión y dirección del maestro, quien daría algunos mínimos retoques¹³³³.

La decoración se completaba con el célebre *Retrato ecuestre de Felipe IV* ejecutado por Velázquez, que constituía el único exponente de pintura española contemporánea. Posiblemente no fueran criterios puramente artísticos, sino iconográficos, los que guiaron el encargo al joven pintor de corte. Sabemos que esta obra tenía exactamente las mismas medidas que el *Retrato de Carlos V en Mühlberg* de Tiziano, y como apuntan algunos autores, fue concebido como un digno *pendant* que permitía la identificación entre el abuelo y el nieto. Las críticas vertidas por los adversarios del pintor con respecto a la falta de pericia en la ejecución del caballo, podrían ser ciertas si consideramos que Felipe IV aprovechó la estancia en la corte de Rubens para encargarle un nuevo lienzo, que sustituyó al velazqueño en el

¹³³¹ POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, pp. 99-101 y pp. 111-114, e *ibidem.*, fig. 5-7. Enriqueta Harris fue la primera en publicar esta interesante descripción en el Apéndice de su artículo sobre Velázquez y Pozzo, elaborando una primera hipótesis de atribución, *vid.* HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, pp. 372-373. Sobre la disposición del cuarto del Cardenal Infante, remitimos a la planta diseñada por Gómez de Mora. Con el número 28 se indica: "Aposento en que duerme en Ynfante don Carlos y come con el Rey", *vid.* TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 382: "Relación de las traças que se an echo de algunas de las cassas que tiene el Rey en España. Ase de ber con las plantas, para su mayor declaraçion".

¹³³² *Vid.* HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 372, n. 39. También Carducho en su descripción de estos cuatro lienzos (Sísifo, Ticio, Tántalo e Ixion), indica como solamente Tántalo e Ixion son originales de Tiziano, mientras atribuye al portugués Alonso Sánchez la ejecución de Ticio y Sísifo, *vid.* CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, p. 155.

¹³³³ Para Vergara, este cuadro atribuido de manera exclusiva a Rubens por Pozzo y los inventarios reales de 1686 y 1700, constituye una muestra del creciente prestigio que el pintor empieza a tener en la corte madrileña, ocupando además un lugar de honor dentro del Alcázar, *vid.* VERGARA, Alejandro (1999), *op. cit.*, pp. 32-34. Remitimos también al reciente estudio, interesante por sus aspectos técnicos, expuesto en Ídem, *El joven Van Dyck*, cat. exp. (Museo del Prado, 2012), Madrid, Museo del Prado, 2012, pp. 241-245. Ejecutado entre 1617 y 1618, Rubens ofreció este cuadro "*fatto del miglior mio discepolo i tutto ritocco di mia mano*" al coleccionista Sir Dudley Carleton, en 1618. Tras su rechazo, y sin que haya podido todavía confirmarse de qué manera, la obra pasó a las colecciones reales en fecha imprecisa.

Salón Nuevo¹³³⁴. Posiblemente los dos cuadros de Eugenio Cajés y Vicente Carducho, así como el retrato de Felipe III pintado por Bartolomé González, fueron encargados al mismo tiempo que el lienzo de Velázquez, aunque no fueran colocados hasta después de la visita de Barberini. Orso suponía que este encargo respondía de algún modo a las “envidias” que el *Retrato ecuestre de Felipe IV* pintado por Velázquez, había suscitado en la corte. Sería ésta una forma práctica de compensar a sus demás pintores, y ofrecer así una posibilidad de confrontar directamente la pericia de sus cuatro pintores oficiales, en el privilegiado espacio del Salón Nuevo¹³³⁵. Tendrían una nueva ocasión de medir su talento en el concurso celebrado en 1627, donde Maíno y Crescenzi concedieron a Velázquez la victoria frente a Nardi, Carducho y Cajés, que provocó la llegada de *La Expulsión de los Moriscos* al Salón.

En cualquier caso, con el retrato ecuestre de Felipe IV, en parangón con aquel del emperador Carlos V, quedaba reforzada la imagen de la Monarquía española como defensora de la Cristiandad, uno de los pilares sustanciales en la política de los Austrias.

Especial atención demuestra Pozzo ante dos obras de temática histórica: la *Entrada de Felipe III en Lisboa en 1619* y el *Intercambio de Princesas*, que el copero atribuye a los pinceles de un excelso diletante, D. Giovanni de Medici, cuya faceta como arquitecto hemos estudiado con anterioridad.

El *Intercambio de Princesas* no había aparecido en la documentación que habíamos analizado hasta el momento, y todo parece indicar que no hemos conservado el lienzo original descrito por Pozzo, aunque M^a José Del Río supone que se trata del lienzo presente en las

¹³³⁴ Pacheco describió el retrato y las circunstancias de su ejecución: “abiendo acavado el Retrato de su Magestad a Cavallo, imitado todo del natural hasta el pais, con su licencia i gusto se puso en la calle mayor enfrente de San Felipe, con admiración de toda la Corte e invidia de los de l’arte, de que soi testigo. Hiziéronle mui gallardos versos, algunos acompañarán este discurso. Mándole dar su Magestad trezientos ducados de ayuda de costa, i una pensión de otros trezientos, en que para obtenerla dispensó la Santidad de Urbano octavo año de 1626”, *vid.* PACHECO, Francisco (1649), *op. cit.*, pp. 102-103. Sobre esta obra en relación con el Salón, *vid.* AZCÁRATE, José M^a (1960), *op. cit.*, pp. 360-362; HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 368 y POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, pp. L-LII, y n. 65. Para Orso, este retrato es el mismo “retrato del Rey Nuestro señor Don Phelipe quarto siendo moço armado a cavallo al natural”, presente en la Casa del Tesoro en 1686, *vid.* ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 58, n. 96. Una conocida estampa de Jean de Courbes que muestra un joven Felipe IV a caballo, fue puesta en relación con este retrato, *vid.* GÓMEZ GONZÁLEZ, Ana, “Un Velázquez imaginado” en *Pecia Complutense*, 2005, año 2, n° 2, pp. 9-14 y RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2006), *op. cit.*, p. 99 y Aunque mayoritariamente se considera que este retrato se perdió en el incendio del Alcázar de 1734, José Luis Sancho formuló la hipótesis de que quizá este fuera transformado por el propio Velázquez hacia 1633, con destino al Salón de Reinos del Buen Retiro, *vid.* SANCHO, José Luis, “En torno al retrato ecuestre de Felipe IV por Velázquez, una hipótesis”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 135-140.

¹³³⁵ ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, pp. 51-53.

coleciones del monasterio de la Encarnación¹³³⁶. Su identificación resulta compleja, si consideramos cómo, además de las dos versiones ejecutadas en España, aquella de autor anónimo presente en el convento de la Encarnación y la realizada hacia 1616 por Pablo Van Mullen, tenemos constancia de la existencia en las colecciones reales de otras versiones¹³³⁷. Una de las más significativas, debía ser aquella realizada por el pintor Angelo Nardi con anterioridad al mes de mayo de 1625¹³³⁸. Hemos localizado en el Archivo de Simancas, una copia de la siguiente petición: “Angelo Nardi pintor dice que [é]l [h]a hecho muchas obras de consideracion y pinto las entregas por mandado de V[uestra] M[agesta]d y porque dessea continuar a su real servicio supp[li]ca a v[uestra] m[agesta]d le haga m[erced]d de un officio de pintor de v[uestra] m[agesta]d y servira sin salario [...] en m[adri]d a 30 de mayo de 1625”. El Rey consiente la petición, del mismo modo que se hizo en 1603 con el pintor Francisco López¹³³⁹.

¹³³⁶ En 1970, en su análisis del texto de Pozzo, Harris indicaba la existencia de dos lienzos con el mismo tema, uno de ellos atribuido al arquero real y pintor, Pablo Van Mullen, ubicado en el monasterio de la Encarnación, *vid.* HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 373, n. 45. Citaba Harris el artículo de RUIZ DE ALCÓN, M^a Teresa, “La entrega de las Princesas. Prólogo de dos enlaces: Ana de Austria-Luis XIII, Isabel de Borbón-Felipe IV”, en *Reales Sitios*, 4, 1965, pp. 34-35. Sin embargo, Ruiz de Alarcón consideró anónimo el lienzo de la Encarnación, siendo la versión de Van Mullen aquella depositada en el Museo de San Telmo, en San Sebastián (actualmente se encuentra en el Real Alcázar de Sevilla), *vid.* Ídem, “Sobre un cuadro de El Escorial, Entrega de las Princesas de España y Francia en el Río Bidasoa”, en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 271-277. La tercera versión, fue realizada por el florentino Valerio Marucelli en 1627, por encargo del Gran Duque de Toscana como obsequio a María de Medici; se encuentra actualmente en la Colección Mari-Cha, procedente de aquella de Lord Elghin en Edimburgo, *vid.* DEL RÍO BARREDO, María José, “Imágenes para una ceremonia de frontera. El intercambio de las princesas entre las cortes de Francia y España en 1615”, en PALOS, Juan Luis y CARRÍO-INVERNIZZI, Diana (eds.), *La Historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, CEEH, 2008, pp. 153-182 (p. 154, fig. 3). Esta misma autora entiende que Pozzo describe en su *Diario* el lienzo anónimo de la Encarnación, *ibídem*, pp. 171-172, siguiendo el planteamiento iconográfico de Anselmi.

¹³³⁷ Según el inventario de 1636, son tres las versiones del *Intercambio de Princesas*, todas ellas de autor anónimo. La de menor tamaño, se situaba en la “escalera que baja del cuarto bajo de verano a las bóvedas desde el dormitorio de su Magestad”, descrita como “un lienço, con moldura negra y un perfil dorado, de poco más de dos baras de largo, de las entregas de Spaña y Francia en el río de Yrum”, *vid.* MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 120 [1115]. Para Orso, ésta obra era aquella que Pozzo había visto colgando del Salón Nuevo, *vid.* ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 48 y n. 53. Por las medidas, dos baras de largo, es decir unos 167,18 cm (si entendemos que la vara serían 83,59), podría tratarse del lienzo de Van Mullen, hoy en el Alcázar Sevillano (74x166cm). La descripción, prolija y detallada de Pozzo, parece sin embargo convenir mejor al lienzo anónimo de la Encarnación. Existían en el Alcázar dos copias más de esta obra, dos versiones colocadas en la pieza de las Furias, con un tamaño de ocho pies de largo “poco más o menos”, MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 83, [387-388]. Con dos metros de largo, se aproximarían a las versiones de mayor tamaño de la Encarnación y aquel de la colección Mari-Cha, con 163x232 y 182 x 233 cm. respectivamente (todas las medidas de las obras en DEL RÍO BARREDO, María José (2008), *op. cit.*, p. 154, fig. 1; p. 155, fig. 2 y p. 156, fig. 3).

¹³³⁸ AGP, Personal, 733, exp. 40, dado a conocer en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., “Los pintores de cámara de los Reyes de España: los pintores de los Austrias”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 23, n^o 1, 1915, pp. 51-64 (p. 58), citado en DEL RÍO BARREDO, María José (2008), *op. cit.*, p. 180 n. 50.

¹³³⁹ AGS, CySR, leg. 331, f. 104, citado sin referencia documental en RUIZ DE ALCÓN, M^a Teresa (1987), *op. cit.*, pp. 274-275.

Ruíz de Alcón barajaba la posible autoría del pintor italiano del lienzo de la Encarnación, aunque descarta la hipótesis al considerar cómo “su estilo es bien distinto, aunque todo lo que conocemos de él es de tema religioso”¹³⁴⁰.

Por perdido se da también el lienzo que representaba la entrada de Felipe III en Lisboa, presente todavía en el Alcázar en 1686¹³⁴¹. Para concluir su relato, Pozzo realiza una prolija descripción de la magnífica mesa de piedras duras, realizada en los talleres florentinos, que el nuncio apostólico Innocencio Massimi, obsequió a Felipe IV e Isabel de Borbón, hoy en el Museo del Prado¹³⁴².

En ningún momento Pozzo alude al significado político o simbólico de las obras que tiene a su disposición. Y sin embargo, como han destacado Harris, Orso o Anselmi, es muy posible que se trate de un conjunto perfectamente definido para transmitir con nitidez un claro mensaje de persuasión política. Dentro del protocolario ceremonial que orquestaba los movimientos del séquito de Barberini, sabemos que el Salón Nuevo fue articulado como la antecámara del Cardenal Infante. Es por ello que en este preciso Salón “*vennero incontro a S[ua] S[igno]ria. Ill[ustrissi]ma quattro o cinque de' più intimi servitori dell'Infante suddetto*”, antes de hacer la entrada solemne en la propia habitación del hermano del Monarca¹³⁴³. La decoración escogida no era casual, como tampoco lo era la significación del Salón Nuevo como espacio de alta representatividad dinástica.

Alessandra Anselmi fue la primera en proponer cómo la monarquía española pretendía ofrecer un mensaje coherente al séquito de Barberini, a través de una lectura simbólica de los cuadros. No se trataría, como ocurrirá en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, de una imagen histórica (casi material) de la gloria, el poder y la grandeza de la Casa de Austria, sino de un mensaje muy claro dentro del específico contexto en el que se enmarcaba la visita del Legado: la mediación del Papa entre los españoles y los franceses en el conflicto de la

¹³⁴⁰ *Ibidem*, p. 274. La misma opinión en ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1969), *op. cit.*, p. 296.

¹³⁴¹ HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 373, n. 46. Gérard indicaba cómo este cuadro sería aquel pintado en 1619 por Bartolomé González, titulado “Entrada en Lisboa” y documentado en AGP, Secc. Adm., leg. 2916, *vid.* GÉRARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 9. La referencia es imprecisa, y posiblemente se trate del retrato de Felipe III durante las cortes de Lisboa ya analizado.

¹³⁴² GONZÁLEZ PALACIOS, Alvar (2001), *op. cit.*, pp. 93-96, citado en POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, p. 100, n. 247.

¹³⁴³ Tenemos constancia de que en 1638, Felipe IV empleó el Salón Nuevo como Salón de recepción propiamente, durante la visita de Francisco I, duque de Módena, *vid.* ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, pp. 34 y 35.

Valtellina¹³⁴⁴. Vistas en conjunto, y de acuerdo con la lectura de Anselmi, el significado intrínseco de algunos importantes retratos como el de *Carlos V en Mühlberg*, quedaba vinculado con el retrato de su actual sucesor, el Felipe IV de Velázquez: ambos se presentarían como auténticos defensores de la verdadera Fe y de la Iglesia católica, frente la tibieza de otras naciones.

La decoración del Salón Nuevo, entendida como mensaje iconográfico y político, puede suponer un claro antecedente del mencionado Salón de Reinos del Buen Retiro, casi un ensayo previo, que permitió calibrar el poder persuasivo de las imágenes y su disposición, en el ánimo de los ilustres visitantes. Si además consideramos válida la hipótesis de Colantuono acerca del velado mensaje del *Rapto de Elena*, un cuadro pintado por Guido Reni por encargo del conde de Oñate, podríamos considerar todo un éxito la capacidad persuasiva de la decoración del Salón Nuevo¹³⁴⁵.

Una vez que el séquito de Barberini abandonó la corte, el mensaje propagandístico del Salón dejó de tener sentido, y pronto vemos cómo la decoración sufrirá nuevas modificaciones. Si consideramos que los marcos ya estaban en marcha en abril de 1626, podríamos sumar a esta decoración los tres lienzos encargados por el monarca a sus pintores oficiales: Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Bartolomé González¹³⁴⁶. En el inventario de

¹³⁴⁴ Vid. ANSELMi, Alessandra, “Il conflitto della Valtellina nel diario di Cassiano dal Pozzo (1626). I dipinti di Tiziano ai fini della propaganda politica nella Spagna di Filippo IV” en BORRAMEO, Agostino (ed), *La Valtellina crocevia dell'Europa politica e religione nell'età della guerra dei Trent'Anni*, Milán, Mondadori, 1998, pp. 206-221 (traducido al castellano en POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, pp. XLVI- LXI. Las dos visitas diplomáticas emprendidas por el Cardenal Barberini a Francia primero, y después a España, tenían como misión conseguir el acuerdo entre las potencias y el Papado para equilibrar la situación en el controvertido estado de la Valtellina. Sobre el conflicto y la misión de Barberini *vid.* BARRIO GONZALO, M. “La Spagna e la questione della Valtellina nella prima metà del Seicento” en Borromeo, Agostino (ed.) (1988) *op. cit.*, p. 43; MARTINELLI, Ulrico, *Le guerre per la Valtellina nel secolo XVII*, Varese, Istituto Cisalpino, 1935 o MARRADES, Pedro, *El camino del Imperio: Notas para el estudio de la cuestión de la Valtelina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

¹³⁴⁵ Este cuadro, actualmente en el Museo del Louvre, fue encargado por el conde de Oñate directamente a Guido Reni, junto con los encargos a Domenichino y Artemisia Gentileschi, que analizaremos a continuación. Según la hipótesis de Colantuono, el Papa y Francesco Barberini podrían haber dado un sesgo diverso a la iconografía, identificando la figura de Paris con Felipe IV y manifestando implícitamente el descontento ante la política guerrera del monarca español, *vid.*, COLANTUONO, Anthony, *Guido Reni's Abduction of Helen: the politics and rhetoric of painting in seventeenth century Europe*, Nueva York, 1997, citado en POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, pp. LX-LXI. Esta misma hipótesis fue matizada por Colomer, entendiendo que no existen indicios concluyentes para dar por definitiva la interpretación anti-española de la obra, *vid.* COLOMER, José Luis, “Guido Reni en las colecciones reales españolas”, en *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 213-240 (pp. 216-218). Por otra parte, Gérard entiende que la temática de esta obra podría ponerse en paralelo con el *Intercambio de Princesas en Lisboa*, *vid.* GÉRARD, Veronique, “Philip IV's Early Italian Commissions”, en *The Oxford Journal*, vol. 5, 1, 1982, pp. 9-14 (p. 12).

¹³⁴⁶ Sabemos que Lorenzo de Salazar debía realizar los nuevos marcos para estas tres obras, y Julio César Semín se encargó de dorarlos. Por los pagos, documentados por Orso, estos marcos se ejecutarían entre abril y octubre de 1626, siendo colgados efectivamente en diciembre de 1626, *vid.* ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 49. Todavía en 1636 seguían colgando los cuadros de Carducho y Cajés, aunque el de Carducho fue retirado poco tiempo después, como indica la amarga queja del licenciado José Carducho, sobrino del pintor, que solicitaba en agosto de 1640 se le abonara la tasación de la pintura (que Carducho estimaba en 1.000 ducados): “pues no sirve ya y se ha quitado del Salón”, *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez”, en *Archivo Español de Arte*, t. XXXI, nº 121, 1958, pp. 59-66, (p. 64).

1636, no aparece citado ningún lienzo de Bartolomé González, por lo tanto su retrato de Felipe III durante las cortes de Lisboa, habría sido sustituido por alguna de las adquisiciones posteriores¹³⁴⁷.

La temática de las obras de Carducho y Cajés, han suscitado varias hipótesis, debido a la ambigua descripción realizada en los inventarios. Con respecto al lienzo de Carducho, la descripción de 1636 indica lo siguiente: “otro lienço al olio grande, del mismo tamaño que el dicho [*Ofrecimiento de Felipe II*], con moldura dorada y negra, de una conjuraçion que hiço Cipión a los romanos, es de mano de Vicencio Carducho, en que está el dicho Cipion bestido a lo romano, armado en la mano derecha una espada alta y la izquierda conjurando, y abajo Julio Çiçeron con una corona de laurel y muchos soldados al otro lado”.

La figura del general romano Escipión el Africano se convirtió en un símbolo frecuente del valor y estrategia militar, además de subrayar la excelencia moral de los gobernantes que se identificaban con éste personaje¹³⁴⁸. De acuerdo con la descripción de Carducho, tanto Orso como Gérard han identificado el tema como “Escipión exhortando a los romanos”, donde se mostraría alguno de los frecuentes episodios de la historia del general en los que consigue enardecer el ánimo de los asistentes con su discurso¹³⁴⁹.

Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (Madrid, 1611), refiere cómo “conjurar” es “jurar juntamente con otros, y tomase casi siempre en mala parte”. En este sentido, la escena pintada por Carducho podría recordar uno de los episodios más célebres de la historia de Escipión, previo a la conquista de Cartago. Durante la segunda guerra púnica, antes de que Escipión fuera nombrado cónsul, las derrotas contra los cartagineses se sucedían sin tregua, cundiendo el desánimo entre los generales más experimentados. Cuenta Tito Livio cómo “entristecida la ciudadanía, casi sin posibilidad de opción, el día de los comicios bajaron no obstante al Campo de Marte. Y volviéndose todos hacia los magistrados, miran las caras de los dirigentes que se observaban unos a otros, y empiezan a murmurar que la situación estaba tan perdida y había tal desesperanza en la república que nadie se atrevía a asumir el mando supremo para Hispania, cuando de pronto Publio Cornelio, hijo de ese

¹³⁴⁷ Vid. MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 84, [407].

¹³⁴⁸ Las principales fuentes para conocer la historia de Escipión son los textos de Polidoro y Tito Livio. La historia del general que expulsó a los cartagineses de Hispania, venciendo al gran guerrero Aníbal, fue empleada por literatos y cronistas como parangón de las glorias militares nacionales, como el caso del Gran Capitán, o incluso el propio Carlos V tras la victoria de Mühlberg, *vid.* URRIAGLI, Diana, “Tramas políticas y magnificencia. Carlos V en Mantua y los tapices de la Historia de Escipión”, en CHECA, Fernando (dir.), *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, Fernando Villaverde eds., 2013, 12/4076. CALLEJÓN, ANTONIO L., “Los ciclos iconográficos del monasterio de San Jerónimo de Granada”, tesis doctoral (Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. Historia del Arte), Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2006, pp. 492-504; asimismo HERREROS GONZÁLEZ, Carmen, “Una nueva línea de investigación a propósito de ‘La Continencia de Escipión’: El imperialismo escipiónico del siglo II a.C. como modelo ideológico de las monarquías absolutistas en la época moderna, en *Iberia, revista de Antigüedad*, nº 5, 2002, pp. 195-204.

¹³⁴⁹ GÉRARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 10 y ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 50.

Publio Cornelio que había caído en Hispania, de unos veinticuatro años de edad, declarando que él se presentaba se colocó en un lugar más alto desde donde todos lo pudiesen ver”¹³⁵⁰.

La capacidad persuasiva de Escipión, el valor que era capaz de infundir en sus tropas a través de la palabra, aparece también recogido en otros fragmentos de Tito Livio¹³⁵¹. En muchos de estos momentos, el furor y la determinación que invaden al general proceden directamente de la inspiración divina, un recurso que Escipión empleaba frecuentemente para subrayar su condición de “elegido”, y así encender el ánimo de sus tropas antes de la batalla. Hasta cierto punto, la presencia de Cicerón, reforzaría este designio divino del poder y la victoria militar de Escipión¹³⁵². El origen divino de la autoridad y el poder del Monarca, es también un elemento importante que convenía subrayar en la iconografía de exaltación del Salón Nuevo, justificando con argumentos sobrenaturales el origen del poder y la autoridad de los Reyes.

Sin embargo, otros historiadores han identificado el tema como *La Conjura de Escipión*, uno de los episodios representados con más frecuencia en relación con el general romano. En este caso, se exaltan principalmente sus virtudes morales, reflejadas en la casta renuncia a disfrutar de una joven y bella esclava cuando se entera de que era la prometida del príncipe vencido¹³⁵³. Aunque la descripción de las obras de arte en los inventarios no tiene porqué ser exhaustiva, tenemos que indicar cómo la ausencia de algunos elementos característicos de la iconografía de este episodio (como es la joven esclava o el príncipe vencido), y la actitud enérgica y combativa que parece mostrar Escipión, podrían llevarnos a descartar esta interpretación. El recurso a la representación del general romano Escipión, uno de los caudillos más audaces de las milicias romanas, independientemente del episodio narrado, puede ser fácilmente comprendido como un complemento a las grandes victorias militares de la Casa de Austria, en parangón aquí con los grandes estrategas de la

¹³⁵⁰ TITO LIVIO, *Historia de Roma, La segunda guerra púnica*, t. II, libros 26-30, pp. 56-58, citado en CALLEJÓN, ANTONIO L. (2006), *op. cit.*, p. 492, n. 1677.

¹³⁵¹ Algunos ejemplos, citados someramente, en HERREROS, Carmen (2002), *op. cit.*, p. 198, n. 12. De nuevo, se insiste en su designación como “general supremo de las tropas”.

¹³⁵² RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2006), *op. cit.*, p. 105.

¹³⁵³ CHECA, Fernando (1994), *op. cit.*, p. 391; DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, p. 101 y RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2006), *op. cit.*, p. 105. En realidad, más allá de castidad se imponía una verdadera estrategia política, al ganarse definitivamente al enemigo con este gesto de clemencia. Rodríguez Rebollo relaciona estilísticamente la descripción del Inventario del Alcázar de 1636, con dos tapices presentes en la colección de Patrimonio Nacional, que representan la *Continencia de Escipión*, ejecutados por Martín Reynbouts y Henri Mattens en 1590 y 1600, *vid.* RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2006), *op. cit.*, p. 105 y 127, n. 61. Para los tapices, *vid.* JUNQUERA VEGA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. 1, Madrid, 1986, pp. 186-197.

Antigüedad¹³⁵⁴. No en vano había sido precisamente Escipión quien “liberó” la ciudad de Cartago, permitiendo la imparable romanización de Hispania¹³⁵⁵.

La ambigua descripción de la “Historia de Greseida”, lienzo realizado por Eugenio Cajés, ha perfilado dos identificaciones diversas. Orso, Gérard o Díaz Padrón suponen que se trata del episodio de Agamenón y la joven Criseida (o Griseida). El general griego rechaza las súplicas de Crisio, sacerdote de Apolo, quien intenta recuperar a su hija Criseida a cambio de una suculenta oferta¹³⁵⁶. Gérard supone que reflejaba la inquebrantable voluntad del monarca, quien firme en sus decisiones políticas no permite que ningún bien material altere sus convicciones. En parangón con un Escipión exaltando a las tropas con su oratoria, como caudillo enviado por los Dioses, podría ser una interpretación complementaria¹³⁵⁷. Ciertamente no es Agamenón un gran ejemplo de moralidad en esta singular escena, mucho menos si lo comparamos con Escipión, quien mantiene un comportamiento moralmente más virtuoso en similares circunstancias.

Por otra parte, Mary C. Volk propuso el tema de Agamenón, Aquiles y Briseida, un episodio posterior al rapto de Criseida. Al verse obligado a devolver a la prisionera, Aquiles decide apoderarse de la joven Briseida (prima de Criseida), capturada por Agamenón. Esta injusta incautación es la causa del abandono temporal de Aquiles de la contienda, provocando un grave perjuicio a las tropas griegas. Para evitar males mayores, Agamenon decide restituir a su “legítimo dueño” a la joven, episodio mostrado en el lienzo¹³⁵⁸. Rodríguez Rebollo subrayaba como un antecedente para la elección de este tema, la pintura al fresco de temática homónima en el palacio del Pardo¹³⁵⁹. El inventario de 1636 describe la escena como: “otro lienço al olio, del mismo tamaño y moldura, que es la Historia de Greseida, de mano de

¹³⁵⁴ Una de los ciclos más completos sobre la historia de Escipión se encuentra en el Palazzo Casati Dugnani, en Milán, *vid.* FIORIO, Maria Teresa, *Tiepolo e le Storie di Scipione: Il maestro veneziano e i suoi seguaci a palazzo Casati Dugnani a Milano*, 2009. También las series de tapices sobre el general romano podrían resultar una buena fuente iconográfica para conocer con exactitud el posible tema representado en el lienzo de Carducho. Una de las mas completas fue la que se tejió en Bruselas, por encargo de Francisco I en 1532. Se dividía en Historias y Gestas, el primer ciclo ejecutado sobre dibujos de Giulio Romano y cartones de *Primaticcio*, y el segundo con dibujos posiblemente de Giovan Francesco Penni, ambos colaboradores habituales del último Rafael.

¹³⁵⁵ GERARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 10 y nota anterior.

¹³⁵⁶ *Ibidem* y DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, p. 99. Finalmente Agamenón tendrá que aceptar la devolución de la joven, ante las plagas provocadas por la intercesión del sacerdote ante el Dios Apolo.

¹³⁵⁷ Queremos observar cómo la presencia en el Salón Nuevo de Agamenón y Escipión podría establecer una comparación por contrarios. Si admitimos la hipótesis de que la historia de Escipión está representando la continencia del general, ambas escenas pretenderían oponer la lujuria desatada del general griego, frente a la castidad y virtud mostrada por el romano, una importante enseñanza para el Monarca.

¹³⁵⁸ *Vid.* VOLK, Mary Crawford, “Rubens in Madrid and the Decoration of the Salon Nuevo in the Palace”, en *The Burlington Magazine*, 122 (1980), p. 176.

¹³⁵⁹ RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2006), *op. cit.*, p. 100. Además, indica la existencia de un dibujo previo señalado en LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 219 y ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1977), *op. cit.*, p. 25, nº 91.

Eugenio Gaxes, en que está sentado el Rei de los griegos y su Padre que le/la está pidiendo y en lejos un campo de guerra y en lo alto una figura con un arco en la mano sobre un carro de oro que le/la tiran quatro caballos blancos”¹³⁶⁰.

La decoración del Salón Nuevo en estos momentos, debía ser ciertamente fastuosa y capaz de servir como un marco perfecto para cualquier ceremonia regia, aunque no parece que el monarca hubiera decidido todavía su configuración definitiva. De hecho, poco después de la marcha del cardenal legado Barberini, Felipe IV encargó a su recién instalado embajador en Roma, D. Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, conde de Oñate, la gestión de cuatro importantes lienzos a pintores italianos contemporáneos. Éste constituye el primer encargo de pintura italiana realizado por el joven monarca, como indicaba Veronique Gérard¹³⁶¹.

Los dos lienzos más importantes, por el prestigio de su autor y el precio que alcanzaron, fueron dos obras de Domenico Zampieri, el *Domenichino*: *Salomón y la Reina de Saba* y *El Sacrificio de Isaac*¹³⁶². Artemisia Gentileschi, cuya carrera artística empezaba a despuntar, recibió el encargo de ejecutar *Hércules y Ónfala*, desde Venecia¹³⁶³. El listado se cerraba con una obra más ambiciosa, el *Rapto de Helena*, encargado a Guido Reni, uno de los grandes triunfadores de la Roma del momento, aunque este magnífico lienzo nunca fue embarcado rumbo a España, posiblemente debido a las desavenencias económicas surgidas entre el pintor y el embajador¹³⁶⁴. Para garantizar la homogeneidad de los lienzos, y su perfecta adecuación al espacio del Salón Nuevo, Juan Gómez de Mora, en calidad de ayuda de aposentador mayor, redactó un documento indicando sus medidas precisas, así como la iconografía¹³⁶⁵. Los lienzos fueron enviados a Madrid en 1628, y colgarían del Salón Nuevo

¹³⁶⁰ MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 84 [410]. Algunas diferencias de transcripción en DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, p. 101.

¹³⁶¹ GÉRARD, Veronique (1982), *op. cit.*, pp. 10-14.

¹³⁶² *Ibidem*, p. 11. En total, sumaron la importante cifra de 10.000 julios, siendo el encargo más importante de todos. Sorprende como en el inventario de 1636, se indica como autor de estos dos cuadros al “pintor romano” Guido Reni: “Otro lienço al olio, del mismo tamaño y moldura, de mano de Guido Boloñés, Pintor Romano, en que está la Reina de Sabaa, ofreciendo sus tesoros al Rey Salomón que está sentado debajo de un solio y otras figuras que acompañan al Rei y la Reina” y “Otro lienço quadrado, con moldura dorada y negra, y más pequeño que los dichos en que está el Sacrificio de Habran de mano de Guido boloñés”, *vid.* MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 85 [412] y [419]. Carducho nos transmitió la verdadera autoría en sus *Diálogos*.

¹³⁶³ GERARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 11.

¹³⁶⁴ GARCÍA CUETO, David (2006), *op. cit.*, pp. 198-201.

¹³⁶⁵ *Ibidem*, p. 197.

hacia 1633¹³⁶⁶. El único conservado de este primer encargo romano es el *Sacrificio de Isaac* de *Domenichino*, hoy en el Museo del Prado¹³⁶⁷.

Como vemos 1628 fue un año fundamental para la configuración definitiva del Salón Nuevo. La llegada de los tres lienzos italianos, que sustituirían otros tantos presentes durante la visita de Pozzo, coincidió con el cargamento de ocho cuadros destinados al Salón, pintados por Rubens y encargados por el monarca a través de su tía, la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, quien hizo frente a los diversos pagos¹³⁶⁸. Los ocho cuadros eran: *La reconciliación de Jacob y Esaú*, *Gaius Mucius Scaevola ante Porsenna*, *Sansón y el león*, *David y el oso*, *Sátiro y uvas*, *Ninfas con el cuerno de la abundancia*, *La caza del jabalí de Calidonia* y *Cacería de Diana y las Ninfas*¹³⁶⁹. Temáticas recurrentes hasta ahora, como la historia antigua y bíblica, conviven con nuevos géneros como las cacerías y las alegorías mitológicas. Como explicaba Vergara, podemos observar un sentido coherente dentro de la organización temática de los lienzos, siempre aludiendo a la exaltación dinástica pretendida en el Salón Nuevo¹³⁷⁰.

Estos lienzos, sumados al retrato ecuestre de Felipe IV ejecutado por Rubens durante su estancia en Madrid, que sustituiría al velazqueño, situaron al pintor flamenco como el artista mejor representado del Salón, verdadero escaparate también de las tendencias pictóricas que dominaban en la corte¹³⁷¹. Ciertamente, no era Rubens un recién llegado para los coleccionistas españoles, ni siquiera para Felipe IV. Sabemos con certeza que, procedente de su taller, colgaba en el Salón desde 1626 el *Aquiles entre las hijas de Licomedes*, y la primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón, habría encargado varios cuadros para decorar

¹³⁶⁶ DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, p. 102 y MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 85 [412].

¹³⁶⁷ En la Royal Library de Windsor, se conserva un dibujo preparatorio del *Domenichino* para el *Salomón y la Reina de Saba*, *vid.* GÉRARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 11; DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, p. 103 [fig. 74]. No existe ningún rastro para identificar el lienzo de Artemisia, descrito como “otro del mismo tamaño y moldura, de la historia de hércules que está hilando entre unas mugeres, ai un cupido que señala lo que está haciendo hércules”, *Ibidem*, p. 108.

¹³⁶⁸ Considerados un espléndido regalo diplomático del artista al Monarca, la documentación de los pagos indica que existió un encargo previo, posiblemente aprovechando el viaje de Rubens a la corte española, *vid.* VERGARA, Alejandro (1999), *op. cit.*, pp. 45-46. Orso documentaba los pagos a Angelo Nardi por el dorado de los marcos de cinco de las pinturas, entre marzo y junio de 1629, *vid.* ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 56 y n. 84.

¹³⁶⁹ Harris, atendiendo al inventario de 1636, ofreció un primer listado de los ocho cuadros, HARRIS, Enriqueta (1970), *op. cit.*, p. 372, n. 36, analizadas después en ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, pp. 56-57. Remitimos a VERGARA, Alejandro (1999), *op. cit.*, p. 209, n. 79 acerca de las distintas atribuciones.

¹³⁷⁰ *Ibidem*, pp. 46-48.

¹³⁷¹ Sobre el retrato ecuestre *vid.* ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 58. Sabemos que el pintor Semín se encargó de “dar de negro y dorar a toda costa un marco grande de madera donde en un lienzo esta pintado el rey nuestro señor a caballo de estatura mas que al natural para el salón nuevo”, posiblemente el nuevo retrato de Rubens.

sus aposentos privados en la Torre Nueva del Alcázar, aunque finalmente acabaron en el cuarto de verano de su esposo¹³⁷².

Antes de analizar la decoración del Salón hacia 1633, una vez instalados los lienzos de Rubens, y coincidiendo con la descripción realizada del espacio por Carducho en sus *Diálogos* (Madrid, 1633), podemos constatar la presencia en el Salón de dos importantes lienzos que formarían pareja: *Jael y Sísara* y *Sansón y Dalila*, dos obras del pintor valenciano José de Ribera el *spagnoletto*. Como ha sido subrayado, son dos de los primeros lienzos del artista exhibidos en las colecciones del monarca y muestran el peso creciente que este artista estaba adquiriendo en el gusto de Felipe IV. Orso indicaba cómo muy posiblemente estos encargos tendrían que haberse producido hacia 1627, coincidiendo con las gestiones para traer las obras romanas. Por su parte, Volk indicaba que podrían haber formado parte del lote de nuevas obras de Ribera enviadas por el conde de Monterrey en 1633, para la decoración del Palacio del Buen Retiro, aunque la mención de Carducho ratifica su disposición en el Alcázar en este mismo año¹³⁷³.

Podemos subrayar la existencia de dos dibujos realizados por Ribera, que representan de manera similar la escena de *Sansón y Dalila* (Museo de Bellas Artes de Córdoba) y un *David cortando la cabeza de Goliath* (colección privada), fechados en 1626 y 1624 respectivamente. El magnífico acabado de los mismos, permitía vincularlos con posibles pruebas enviadas al comitente como paso previo a la ejecución final de las obras¹³⁷⁴. Sabemos que, desde 1666 existía en la pieza de la Aurora del Alcázar un lienzo de “Tres varas y media de largo y 2 de alto marco dorado que es Davis cortando la cabeza a golias de mano de Jusepe de Ribera 300 ducados de plata”¹³⁷⁵, y no sería descabellada la hipótesis de Finaldi que vinculaba estos tres lienzos, formando parte de un mismo lote quizá con destino al Salón Nuevo. En el inventario de 1636 solamente se indican *Jael y Sísara* y *Sansón y Dalila*, señalando que son “prolongados y medianos”¹³⁷⁶.

¹³⁷² VERGARA, Alejandro (1999), *op. cit.*, pp. 28 y ss.

¹³⁷³ Las distintas hipótesis expuestas en ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 59 y n. 99; VOLK, Mary C. (1980), *op. cit.*, p. 176, n. 50, y DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, pp. 108-109.

¹³⁷⁴ Sobre estos dibujos, *vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y SPINOSA, Nicola, *Ribera. 1591-1652*, cat. exp. (Museo del Prado, 2 junio-16 agosto, 1992), Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 443-445; AA.VV., *Dibujos españoles de la Hispanic Society*, cat. exp., Madrid, 2006, pp. 120-122, y especialmente FINALDI, Gabriele, “Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some observations on their relations”, en COLOMER, José Luis (ed.) (2003), *op. cit.*, pp. 379-387.

¹³⁷⁵ FINALDI, Gabriele (2003), *op. cit.*, p. 386, n. 18.

¹³⁷⁶ “Otros dos lienzos, prolongados, medianos, pintura al olio, de mano del Espagnoletto, Jusepe de rivera, Valenciano = El uno es la historia de quando Xael estava metiendo un clavo por el oído de sissara, vestido de açul y armado y ella sobre él con un martillo en la mano y una celada sobre un paño carmesí = El otro es Dalila quando deja a Sansón estando durmiendo y ai un soldado con una alabarda en la mano”, *vid.* DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, p. 108 y MARTÍNEZ LEYVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2007), *op. cit.*, p. 85 [417] y [418].

Como ha demostrado Finaldi, la llegada de estas obras se debe a las gestiones de D. Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba. Aunque las gestiones pudieron comenzar a partir de 1627, probablemente los lienzos no se enviaron a España hasta 1629, cuando Angelo Nardi se encargó de dorar sus marcos (entre marzo y junio)¹³⁷⁷.

Quizá de manera paralela al encargo romano, Felipe IV quiso completar los envíos con un segundo encargo de pintura italiana, esta vez al Estado de Milán. Las fechas del encargo no están demasiado claras. Gérard lo fechaba hacia 1627, de manera paralela al encargo romano gestionado por Oñate¹³⁷⁸. Sin embargo, la documentación aportada por García Cueto retrasa el encargo hasta 1628 o 1629¹³⁷⁹, una vez reconfigurada la decoración del Salón con las adquisiciones romanas y rubensianas. En cualquier caso, se trataba de *El Sacrificio de Abel* y *El triunfo de Sansón frente a los Filisteos*, cuyo encargo gestionó el embajador Don Gonzálo de Córdoba con la ayuda de su mayordomo y agente, Antonio Ferrer. Gérard supuso que estos lienzos fueron encargados al mejor pintor de la ciudad de Milán, Camillo Procaccini, pero su muerte en 1629 dejaría en suspenso la ejecución. De hecho, diversos problemas retrasaron su envío hasta la tardía fecha de 1636, siendo colgados y definitivamente enmarcados en septiembre de 1637¹³⁸⁰. Tampoco estas obras han perdurado, pero quizá Camilo tuviera un precedente en obras de su hermano Giulio Cesare¹³⁸¹.

En 1633 tenemos una nueva, y sucinta, relación de los autores que ornaban con sus pinceles las paredes del Salón Nuevo. En su recorrido por las colecciones del Alcázar, Carducho se detiene brevemente en el “Salón grande que se hizo de nuevo, que tiene balcones a la plaça”¹³⁸². Formando parte de la decoración indica “un quadro grande el del Rei Felipe Segundo en pie, ofreciendo al Principe Don Fernando, que le nacio el año de 1571 que fue el de la grande vitoria Naval, que se tuvo del gran Selin segundo, y Ochiali en Lepanto: a cuyo

¹³⁷⁷ FINALDI, Gabriele (2003), *op. cit.* La intervención de Nardi en CHECA, Fernando (1994), *op. cit.*, p. 391, n. 7. El documento fue publicado en AZCÁRATE, José Manuel, “Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII”, en *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, nº 6, 1970, pp. 43-61, p. 53. Steven Orso pensaba que estos documentos se referían a los nuevos marcos para las obras de Rubens, y creía errónea la transcripción de Azcárate, *vid.* ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 56, n. 84, donde se cita AGP, Libro de pagos, ff. 472r y v, y f. 494.

¹³⁷⁸ GÉRARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 13 y ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, p. 55.

¹³⁷⁹ *Vid.* GARCÍA CUETO, David (2006), *op. cit.*, p. 201.

¹³⁸⁰ GÉRARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 13; ORSO, Steven N. (1986), *op. cit.*, pp. 55-56 y GARCÍA CUETO, David (2006), *op. cit.*, p. 201.

¹³⁸¹ Como posibles precedentes, Gérard señaló dos lienzos homónimos de Giulio Cesare Procaccini realizados hacia 1635. *Sansón y los filisteos* se conserva en el Museo del Prado y *La muerte de Abel* en la Accademia Albertina de Turín, GÉRARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 13. Díaz Padrón señaló un posible dibujo preparatorio para el lienzo de Abel en la Galleria dell'Accademia de Venecia, *vid.* DÍAZ PADRÓN, Matías (2004), *op. cit.*, p. 112 [fig. 82].

¹³⁸² CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, pp. 155-156.

fin se pinto este Geroglífico, por aver sido estimado aquel año, en que tuvo España sucesor, no lo teniendo, y por tan gloriosa vitoria de tan poderoso enemigo, y assi estan Turcos arrojados a los pies, y aquel Angel que baxa del cielo con una palma, y dize el mote, Maiora Tibi: y en lexos la misma batalla excelentemente manchada, y del mismo tamaño en otro lienço el Emperador su padre armado a cavallo. Estas dos adornan el Salón grande [...]”.

Se trata de una extensa descripción del *Ofrecimiento de Felipe II*, y del *Retrato de Carlos V en Mühlberg*, dos de las obras más admiradas por el artista. Entre los autores que decoraban el Salón con “otros quadros de la misma grandeza”, cita a Pedro Pablo Rubens, Eugenio Caxes, Diego Velázquez, Jusepe de Ribera, el *Domenichino* y el propio Vicente Carducho, “y por debaxo dellos otros de menor grandeza”. Y continua: “Encima de todos estos están las quatro furias, que diximos de Tiziano”¹³⁸³. Quizá hubiera necesitado Carducho una segunda, o tercera visita, al Salón Nuevo para poder describir con mayor precisión los cuadros allí dispuestos, de los que tristemente apenas ofrece ninguna noticia sobre temática o estilo¹³⁸⁴ (figs. 83 y 84).

La presencia cada vez más intensa de Crescenzi en la corte, participando de manera activa en su actividad artística, nos invitan a suponer que desempeñó un papel importante en el asesoramiento al monarca y a Olivares sobre la necesidad de decorar convenientemente el Salón Nuevo. Cabe destacar cómo la intencionalidad propagandística de los cuadros escogidos para decorar el Salón, es un hecho poco habitual en la corte española que prefería el empleo de tapices o frescos para estos menesteres¹³⁸⁵. Este poder persuasivo de la imagen para la génesis de vastos conjuntos iconográficos se había explotado durante el Renacimiento y el primer Barroco italiano, especialmente si pensamos en los grandes ciclos de pinturas al fresco encargados por los principales mecenas del momento, de los cuales también tenemos algunos precedentes en el ámbito español, como veíamos con las bóvedas del palacio del

¹³⁸³ *Ibidem*, p. 156.

¹³⁸⁴ Como él mismo indica: “estas son las que la memoria me ha restituido del depósito que en ella hize, quando las vi; si bien sé que ai otras muchas, que pudo ser, que por poco singulares se ayan olvidado”, *ibidem*.

¹³⁸⁵ Un notable ejemplo del carácter propagandístico de la imagen, y su empleo por la Casa de Austria, es la conocida decoración del palacio de Binche con motivo de la recepción de Carlos V ante los príncipes de la Liga de Esmalcalda, en el contexto de la guerra contra los protestantes, donde la hermana del Emperador, María de Hungría, encargó específicamente a Tiziano la famosa serie de *Las Furias* con una fuerte carga simbólica y política, remitimos al reciente estudio de FALOMIR, Miguel, *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, cat. exp (Museo del Prado, 2014), Madrid, Museo del Prado, 2014, especialmente pp. 11 y ss. Asimismo, *vid.* CARRASCO FERRER, Marta, “La iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Hungría”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. ext., 2011, pp. 69-91.

Pardo¹³⁸⁶. También las series de tapices cumplían una importante función propagandística, como podemos advertir con la serie de *La Conquista de Túnez*, emblemática para subrayar los triunfos militares de Carlos V¹³⁸⁷.

El gusto de los monarcas españoles había favorecido el encargo a magníficos artistas como Tiziano o los Leoni de imágenes cargadas de un intenso simbolismo, pudiendo hablar de un arte al servicio del poder y la imagen heroica del Monarca. Consideramos, sin embargo, que en el Salón Nuevo del Alcázar de Madrid se decide por primera vez en la historia del coleccionismo español la disposición conjunta de una serie de cuadros que pierden parte de su representatividad individual para quedar vinculados en un conjunto capaz de sumar e integrar sus distintos significados, configurando un nuevo mensaje que proyecta la magnificencia de la Monarquía.

A comienzos de la década de 1620, cuando debe comenzar a programarse la decoración del Salón Nuevo, bien sea por la ausencia en la corte de buenos fresquistas o por el gusto personal de Felipe IV, los cuadros sustituirán a los tapices y frescos como vehículos transmisores del mensaje. Crescenzi estaba familiarizado con este empleo de la imagen como representación del poder, y así lo habría visto con sus propios ojos en las colecciones del papa Paolo V y especialmente en las adquisiciones y encargos del cardenal nepote, Scipione Borghese. El propio Crescenzi era consciente de la importante adecuación de la decoración con el uso de las estancias, y no en vano había decidido decorar el salón principal de su palacio romano, el llamado Salón de la Academia, con frescos a gran escala de las Virtudes: la Gloria, la Abundancia o la Magnificencia, eran elocuentes proyecciones de sus propias inquietudes y reflejo de sus máximas aspiraciones, sirviendo como un marco idóneo para las recepciones y reuniones familiares o protocolarias. Por tanto, el joven Felipe IV pudo servirse del buen consejo de Crescenzi para la disposición de su nueva sala, cuya arquitectura conocía de primera mano al haber ofrecido a Felipe III un modelo para la fachada de dicho Alcázar en 1619¹³⁸⁸.

Podemos apreciar la huella del marqués de la Torre en la decisión de encargar obras a los mejores pintores italianos en Roma, Milán y Nápoles. Del mismo modo que Crescenzi

¹³⁸⁶ De manera específica, *vid.* MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Araceli, “Monarquía y virtud: estudio iconográfico del fresco de la bóveda de la cámara de la reina Margarita de Austria en el palacio de El Pardo”, en *Archivo Español de Arte*, 2002, 299, pp. 283-291 y MARTÍNEZ CUESTA, Juan, “Consideraciones iconográficas sobre las decoraciones fijas anteriores al siglo XVIII del Palacio Real de El Pardo”, en *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, Historia del Arte*, n° 8, 1995, pp. 221-240. Otro soberbio ejemplo de iconografía al servicio de la persuasión, en este caso en relación con la supremacía del saber divino frente al mundano, se orquestó en los frescos de la biblioteca del monasterio escorialense, *vid.* GARCÍA-FRÍAS, Carmen, *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial*, Madrid, 1991.

¹³⁸⁷ Existen precedentes contemporáneos de este tipo de ciclos decorativos, todavía basados en tapices. Uno de los más significativos, subrayado como precedente del propio Salón Nuevo, es el ciclo de la *Historia de María de Medici* para el Palacio de Luxemburgo sobre cartones de Rubens, *vid.* VERGARA, Alejandro (1999), *op. cit.*, pp. 53-54.

¹³⁸⁸ Fernando Marías también relacionaba a Crescenzi con la posible decoración de esta sala, *vid.* MARÍAS, FERNANDO (1991), *op. cit.*, p. 84.

insistió en buscar broncistas romanos y florentinos para la ejecución del principal ornato del panteón, pudo convencer a Felipe IV para enriquecer sus colecciones con artistas foráneos de vanguardia. Desde Roma se requieren obras a tres artistas: Domenico Zampieri, el *Domenichino*, Artemisia Gentileschi y Guido Reni (aunque finalmente solamente fueran enviadas a Madrid las obras de los dos primeros). Sabemos que el *Domenichino* fue el artista mejor pagado, y por tanto valorado, pero no debemos olvidar que desconocemos la tasación final del *Rapto de Elena* pintado por Guido Reni, gran protagonista del panorama artístico de la Roma Borghese. Ambos pintores eran los principales representantes del llamado clasicismo boloñés, cuyo máximo exponente fue Annibale Carracci a comienzos del siglo XVII. Crescenzi permaneció en Roma el tiempo suficiente para ver como se consolidaba la carrera de Guido Reni, auspiciada por el cardenal Scipione Borghese para quien trabajó en la decoración de los oratorios de Santa Silvia y San Andrés de la iglesia de San Gregorio al Celio¹³⁸⁹.

La familia Crescenzi pudo también apreciar las novedades de Orazio Gentileschi, padre y maestro de Artemisia, como demuestra la atribución a sus pinceles de un cuadro en el inventario de bienes del palazzo Crescenzi, redactado por el marqués Giovanni Battista Crescenzi, nieto de nuestro Crescenzi, en 1698¹³⁹⁰. El encargo a Artemisia Gentileschi, una pintora con un estilo próximo a la llamada escuela caravagggesca, suele atribuirse a la mediación de Cassiano dal Pozzo ante el duque de Alcalá¹³⁹¹. Pero los inicios en la senda caravagggesca de Artemisia serían bien comprendidos por un amante del claroscuro y el naturalismo como Crescenzi, quien también vió con buenos ojos la llegada de obras de José de Ribera, de quien tenía en su propia colección una figura de David, como analizaremos.

Aunque ninguno de estos artistas (*Domenichino*, Artemisia o Ribera) gozaba de la protección particular de la familia Crescenzi, como sí ocurría con otros pintores contemporáneos como Bartolomeo Cavarozzi (fallecido tempranamente en 1625), Giovanni Baglione o Pietro Paolo Bonzi. En cualquier caso, su reputación en Roma sería bien notoria para Crescenzi a quien suponemos al tanto de las principales novedades gracias al contacto con sus familiares especialmente con su hermano menor Pietro Paolo Crescenzi, muy vinculado en estos años con la *Accademia de San Luca*.

No nos extrañaría en el marqués de la Torre la sugerencia de escoger artistas de primera fila, con una carrera consolidada tanto en Roma como en Nápoles o Milán. La

¹³⁸⁹ Crescenzi también había trabajado en las reformas emprendidas en la iglesia de San Gregorio, por cuenta del cardenal Scipione Borghese, *vid. Supra*. La intervención de Reni fue analizada en FUMAGALLI, Elena (1990), *op. cit.*, e Idem (1992), *op. cit.*, pp. 438-451.

¹³⁹⁰ “*Un quadro con cornice nera filettata d’oro tela da Imp[erato]re de Gentileschi*”, en ASC, not. cap. F. Cantarellus, sez. 17, Strumenti 1697-1699, vol. 40, s.f. Este interesante documento fue publicado por SPEZZAFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, pp. 67-71 (p. 67).

¹³⁹¹ GÉRARD, Veronique (1982), *op. cit.*, p. 11. Artemisia era todavía una joven promesa cuando el duque de Alcalá, embajador extraordinario ante la Santa Sede, adquirió tres obras atribuidas a la pintora, *vid. AA.VV., Orazio and Artemisia Gentileschi*, cat. exp. (Roma, 2001-2002), Milán, Skira, 2001, p. XVII.

decoración pictórica de la capilla Paolina, cuyas obras supervisó en calidad de *soprintendente* de Paolo V, no incluyeron a ninguna de las jóvenes promesas de la Roma del momento (con la excepción de Guido Reni, protegido por Scipione), prefiriendo escoger artistas perfectamente consolidados como eran el cavalier d'Arpino, Roncalli, Baglione o Ludovico Cardi, *il Cigoli*¹³⁹².

La actuación de Crescenzi como jurado en la competición de *La Expulsión de los Moriscos*, celebrada precisamente en 1627, puede constituir una nueva prueba de su protagonismo en la decoración del Salón Nuevo. El lienzo seguramente fue concebido para colgar de las paredes del Salón, por tanto los dos jueces que dictaminaron el vencedor, Crescenzi y Maíno, pudieron tener un peso específico en la configuración previa o posterior, de este espacio. El conocimiento del pintor dominico de la pintura italiana debía correr en paralelo al de Crescenzi, ya que ambos habían visto florecer los primeros frutos de la influencia de Caravaggio en Roma. Artistas como Gentileschi, el *Domenichino* y especialmente Guido Reni podrían ser perfectamente recomendados también por Maíno, “compañero” en su juventud romana del mismísimo Reni, según el testimonio de Jusepe Martínez¹³⁹³.

b. 1. Crescenzi y Rubens

Una vez asentadas las obras italianas, la llegada de ocho cuadros de Rubens orientó hacia la pintura flamenca contemporánea el gusto del Salón Nuevo. Como decíamos, la colocación de estas obras coincidió con la presencia de Rubens en Madrid, entre agosto de 1628 y abril de 1629, asistiendo como agente diplomático al servicio de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, una de sus grandes mecenas¹³⁹⁴.

La prolongada estancia de Rubens en Madrid le permitió estudiar a fondo las magníficas colecciones reales de pintura, copiando incansablemente las *poesías* ejecutadas por Tiziano para Felipe II y algunas otras obras como el *Adán y Eva*. Asimismo, desarrolló

¹³⁹² Sobre la participación de Crescenzi en la Paolina, y su posible elección de los pintores, *vid. Supra*.

¹³⁹³ MARTÍNEZ, Jusepe (1988), *op. cit.*, p. 200: “Pocos años atrás floreció un lucidísimo ingenio llamado Fr. Juan Bautista Maíno, discípulo y amigo que fue de Anibal Caracho [Carracci], y gran compañero de nuestro Guido Reni, que siguió siempre su manera de pintar”. *Vid. Supra*.

¹³⁹⁴ La llegada de Rubens se sitúa en el contexto entre las disputas entre Inglaterra y España tras el fracaso de la alianza matrimonial entre el futuro rey Carlos I, entonces Príncipe de Gales, y Mariana de Austria, hermana del monarca. Cruzada Villaamil realizó un pionero estudio acerca de estas misiones diplomáticas en España del artista, en una obra todavía vigente, *vid. CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, Los Viajes de Rubens a España. Oficios Diplomáticos de un pintor* (Madrid, 1875), edición de J. L. Sánchez, Madrid, Miraguano, 2004, especialmente pp. 41-70 y pp. 134-147. También han analizado esta estancia VOSTERS, Simon A., *Rubens y España: estudio artístico literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, aunque remitimos especialmente a las conclusiones de VERGARA, Alejandro, *Rubens and his Spanish patrons*, Cambridge, 1999 (especialmente pp. 57 y ss.).

una fructífera actividad como retratista, ejecutando varios lienzos para los comitentes más importantes y poderosos de la corte. Destaca especialmente la comisión de Felipe IV de su retrato ecuestre para presidir el Salón Nuevo del Alcázar que sustituyó al lienzo realizado años antes por Velázquez¹³⁹⁵. En sus cartas, Rubens dedica varios párrafos a describir la pasión por la pintura que advirtió en Felipe IV, indicando como “*He really takes an extreme delight in painting, and in my opinion this prince is endowed with excellent qualities. I know him already by personal contact, for since I have rooms in the palace, he comes to see me almost every day*”¹³⁹⁶. Efectivamente, el monarca aposentó a su ilustre invitado en una de las salas del ala norte del Alcázar, donde posiblemente pudo compartir estudio y taller con Velázquez, una oportunidad de oro para el artista sevillano.

Pacheco destacó la familiaridad que existió entre Rubens y su yerno, visitando juntos el monasterio de El Escorial para estudiar las colecciones de pintura y especialmente la escuela veneciana. Lázaro Díaz del Valle recogió el testimonio de Pacheco al subrayar como Rubens “con pintores comunicó poco solam[en]te con Diego de silva velazquez con quien antes se avia correspondido con cartas hizo amistad [por su modestia] favoreciendo mucho sus obras y fueron juntos a ver el escurial”, aludiendo al retrato que Velázquez envió a Rubens con la imagen de Olivares para que tuviera un modelo con el cual realizar su propio retrato, grabado por Pontius¹³⁹⁷. El reconocimiento de Rubens al citar a Velázquez como autor del prototipo en la inscripción que acompañó el grabado, demuestra su interés al comprobar las capacidades como retratista del joven pintor¹³⁹⁸.

Citando a Pacheco, Palomino recogió el testimonio del viaje al monasterio escurialense: “Con Pintores (como dize Pacheco) comunicó poco; solo con Don Diego Velázquez (con quien por cartas se avia comunicado) trabó muy estrecha amistad, y favoreció sus Obras, por su gran virtud, y modestia; y fueron juntos al Escorial, a ver el célebre Monasterio de San Lorenzo el Real; tuvieron los dos especial deleite en ver, y admirar tantos, y tan admirables prodigios en aquella Excelsa máquina, y especialmente en Pinturas Originales de los mayores Artífices que han florecido en Europa; cuyo ejemplo servía a

¹³⁹⁵ Remitimos a VERGARA, Alejandro (1999), *op. cit.*, pp. 57-112. Una nueva propuesta de las obras ejecutadas durante su estancia en España, en CARCELÉN, Laura A.; GAYO GARCÍA, M^a Dolores y VERGARA, Alejandro, “Rubens in Madrid (1628-1629): new technical evidence concerning his copies after Titian, and a new portrait”, en *Boletín del Museo del Prado*, XXXI, 49, 2013, pp. 18-33. Este episodio ha sido analizado por Miguel Morán

¹³⁹⁶ La correspondencia que Rubens mantuvo durante esos años fue publicada (traducida al inglés) por MAGURN, Ruth Saunders, *The Letters of Peter Paul Rubens. Translated and edited by Ruth Saunders Magurn*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets, 1971, (1955). Hemos extraído un conocido fragmento de una carta dirigida a Peiresc desde Madrid (2/12/1628), *ibídem*, p. 292.

¹³⁹⁷ GARCIA LÓPEZ, David, (2008), *op. cit.*, p. 253 y n. 184.

¹³⁹⁸ Aunque, como advirtió Morán Turina, no dudó en introducir las modificaciones que estimó oportunas para mejorar la obra definitiva, *vid.* MORÁN TURINA, Miguel (1999), *op. cit.*, p. 286.

Velázquez de nuevo estímulo, para excitar los deseos, que siempre avia tenido de passar a la Italia, a ver, especular, y estudiar en aquellas Eminentes Obras y Estautas, que son Antorcha resplandeciente del Arte, digno assumpto de la admiración”¹³⁹⁹.

Además de su relación con Velázquez, Díaz del Valle añadía como Rubens “tambien comunicó mucho con Iu[an] Bapt[ista]a cresçencio Marq[ué]s de la torre [añadido al margen: cavall[ero]o del orden de s[an]tiago] superintendente de las obras Reales herm[an]o del cardenal crescenio y [borrón] persona de gran boto en todo lo tocante a esta nobilissima Arte de quien se hablará en su lugar =¹⁴⁰⁰.

Como analizábamos anteriormente, Díaz del Valle es uno de los testigos más importantes para conocer la biografía de Crescenzi en España. Su contacto directo tanto con Antonio de Pereda como con Velázquez, le proporcionaron noticias fiables acerca de la actividad cortesana del marqués de la Torre. Este testimonio confirma el acercamiento entre Crescenzi y Rubens, más bien su reencuentro en la corte madrileña. Creemos con seguridad que Crescenzi no desaprovechó la ocasión de conocer al pintor durante su segunda estancia en Roma, entre 1605 y 1608. El contexto era ideal, ya que Rubens había recibido en 1606 el prestigioso encargo de decorar el altar mayor de la iglesia de Santa Maria in Vallicella, la *Chiesa Nuova*, por parte de los padres del Oratorio, en cuya congregación la familia Crescenzi participaba activamente¹⁴⁰¹. Además el cardenal Scipione Borghese, también en contacto con Crescenzi, pudo haber sido el nexo entre los padres del Oratorio y el pintor, llegado a Roma desde la corte de Mantua¹⁴⁰².

Aunque no tenemos la certeza de un encuentro entre ambos, el frecuente paso de Crescenzi por la *Chiesa Nuova* y sus intereses artísticos le llevarían a preguntarse por la personalidad del artista flamenco que había conseguido hacerse con tan importante encargo. De hecho, uno de los posibles rivales de Rubens pudo ser Cristoforo Roncalli, *il Pomarancio*, otro de los artistas fuertemente vinculados al Oratorio y a los Crescenzi a quien Rubens pudo conocer durante estos años. Aunque parece que se trata de una intervención aislada, no deja

¹³⁹⁹ PALOMINO, A. Antonio (1724), *op. cit.*, ff. 327-238.

¹⁴⁰⁰ GARCIA LÓPEZ, David, (2008), *op. cit.*, p. 253 y n. 184 (Mss. f. 50v). Palomino copia prácticamente de manera literal este fragmento en su *Parnaso*: “También comunicó mucho con Juan Bautista Crescenio, Marqués de la Torre, caballero del hábito de Santiago, hermano del señor Cardenal Crescenio, y persona de gran voto en todo, lo tocante a esta nobilísima arte; de quien se hablará en su lugar”, *vid.* PALOMINO, Antonio A (1724), *op. cit.*, p. 321.

¹⁴⁰¹ La relación de Rubens con los padres del Oratorio fue puesta de relieve en JAFFÉ, Michael, “Rubens and the Oratorian Fathers”, en *Proporzioni*, 4, 1963, pp. 209-241. E encargo de la Vallicella fue compejo, como evidencia COSTAMAGNA, Alba, ““La più bella et superba occasione di tutta Roma...”: Rubens per l’altar maggiore di S. Maria in Vallicella”, en STRINATI, Carlo (1995), *op. cit.*, pp. 150-173, analizando las principales propuestas efectuadas. El encuentro entre Rubens y Crescenzi en Roma fue sugerido también en TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 118, n. 90.

¹⁴⁰² En una de sus cartas, Rubens mencionó al cardenal Scipione Borghese para interceder por él ante Gonzaga, *vid.* MAGURN, Ruth Saunders (1971), *op. cit.*, pp. 39-40.

de resultar interesante que precisamente sea Roncalli uno de los artistas con quien Rubens tuvo un estrecho contacto en la ciudad de Roma durante su estancia. Por una carta del pintor flamenco, fechada en Roma el 23 de febrero de 1608, sabemos que Rubens había ejercido como intermediario entre el *Pomarancio* y la duquesa de Mantua, en el pago de un cuadro desconocido que la duquesa había encargado para su capilla¹⁴⁰³. Según el testimonio del propio Rubens, la duquesa consideraba excesivos los 500 escudos de oro que Roncalli había solicitado por su obra. Tras discutir el precio con una comisión de expertos y valorar él mismo el lienzo, Rubens concluyó en que su justo valor eran 400 escudos, que fueron efectivamente satisfechos en julio de 1608¹⁴⁰⁴.

Durante esta breve estancia en Roma, Rubens quedó fascinado por la nueva sensibilidad del paisaje cultivado por los pintores nórdicos Paul Bril y Adam Elsheimer, a quien conoció en Roma en 1606¹⁴⁰⁵ y de quien coleccionaba pequeños paisajes sobre cobre¹⁴⁰⁶. Este mismo interés por el paisaje fue determinante para Crescenzi, que también adquirió varias obras de estos dos pintores para su propia colección. Shakeshaft indicaba cómo Rubens no perdería la oportunidad de admirar las obras de Elsheimer que atesoraba el marqués de la Torre en su residencia madrileña, como consta por el envío de varios lienzos al rey Carlos I de Inglaterra en 1630, como veremos¹⁴⁰⁷.

¹⁴⁰³ La carta en MAGURN, Ruth Saunders (1971), *op. cit.*, pp. 44-45. Por su interés, transcribimos la misiva: “*It only remains for me to beg you to speak to the Most Serene Madame, requesting payment for the picture which Her Highness had done here in Rome, at her express order, for her Chapel, by Signor Cristoforo Pomarancio I have written all the particulars about this picture to Signor Filippo Persio, who, to my astonishment, has departed without giving me anu reply. Thus I am obliged to bother you once more, and inform you briefly of the fact that it was by urging that the Most Serene Madame was served promptly and well, although Pomarancio was very busy. As for the terms of the price, Her Highness referred it to me several times, but I was unwilling to accept such a responsibility. However, I discussed it with Pomarancio, who, after indulging in compliments to Her Highness, finally asked 500 gold crowns. This sum seemed exorbitant to the Most Serene Madame, who perhaps did not know the practise of these leading masters of Rome, but believed she could deal with them according to our fashion in Mantua. Nevertheless, she turned the matter over to me once more; and after having shown the picture to many connoisseurs, among them Signor Magno, I have decided with him that Her Highness cannot pay less than 400 gold crown. Therefore I beg you to do me this one more favor of requesting that the Most Serene Madame pay this sum as soon as possible. Otherwise shall be ashamed, and shall never risk accepting any commission similar to this one, which was imposed upon me by Her Highness through countless letters ans numerous solicitations. And now that the service has been most excellently performed, I am alarmed at such indifference in the matter of payment*”.

¹⁴⁰⁴ MAGURN, Ruth Saunders (1971), *op. cit.*, p. 44. La duquesa argumentaba que poco antes, y también gracias a las gestiones de Rubens, habían adquirido la *Muerte de la Virgen* de Caravaggio por 350 escudos, siendo una obra mucho más “grande” (en cuanto a dimensiones) que aquella de Roncalli.

¹⁴⁰⁵ La predilección de Rubens por Elsheimer ha sido analizada en JAFFÈ, Michael, *Rubens and Italy*, 1977; SHAKESHAFT, Paul, “Elsheimer and G. B. Crescenzi”, en *The Burlington Magazine*, CXXIII, n° 934-945, junio 1981, pp. 550-551 o PIJL, Luuk, “Paintings by Paul Bril in collaboration with Rottenhammer, Elsheimer and Rubens”, en *The Burlington Magazine*, vol. 140, n° 1147, oct. 1998, pp. 660-667

¹⁴⁰⁶ En el Museo del Prado, procedente de la colección de Rubens, se conserva un pequeño óleo sobre cobre titulado *Ceres en casa de Hécuba* [P2181], posible copia del original de Elsheimer realizado en 1605.

¹⁴⁰⁷ SHAKESHAFT, Paul (1981), *op. cit.*, p. 551. *Vid. Infra*.

La relación entre Crescenzi y Rubens en Madrid debió existir aunque en ninguna de sus cartas el pintor flamenco mencione al marqués de la Torre (como tampoco menciona a Velázquez y sin duda coincidieron)¹⁴⁰⁸. En 1628, Crescenzi ya era uno de los actores más importantes del panorama artístico en la corte, apoyado sin fisuras por el Conde Duque y el Rey¹⁴⁰⁹. El atractivo de un personaje como el marqués de la Torre para un pintor refinado y culto como Rubens es innegable. Crescenzi era un curioso ejemplo de aristócrata italiano, hermano de un cardenal, que asesoraba al monarca en materia artística en calidad de noble pintor y arquitecto, una condición que Rubens sabría valorar. Él mismo había conseguido la merced de un título nobiliario, en atención a los servicios prestados por él y su familia a la Corona española¹⁴¹⁰. Para Vergara, este título se incluía dentro de la llamada “nobleza de privilegio” y constituía una especial distinción concedida por el monarca a aquellos súbditos que tuvieran una posición social preeminente y unos ingresos equivalentes, aunque su rango era muy diferente de los nobles de cuna.

Una buena muestra del aprecio que Crescenzi sintió hacia el arte de Rubens, que podría ayudarnos a confirmar su relación, es la existencia en el inventario de los bienes de Crescenzi una “pintura de un salvador de Pablo Rubens con sus molduras doradas”, posiblemente encargada por Crescenzi directamente al pintor durante su estancia madrileña¹⁴¹¹.

¹⁴⁰⁸ Sí conservamos una carta escrita por Rubens al abate Giacomo Crescenzi, hermano de Giovanni Battista, que nunca llegó a enviarse, *vid.* VAN DE VELDE, Carl, “L’itinéraire italien de Rubens”, en *Bulletin de L’Institut-Historique Belge de Roma*, XLVIII-XLIX, 1978-1979, p. 254.

¹⁴⁰⁹ La conveniencia de aproximarse a Crescenzi en este sentido fue advertida en VOSTERS, Simon A. (1990), *op. cit.*, p. 325.

¹⁴¹⁰ VERGARA, Alejandro (1999), *op. cit.* La petición fue cursada el 29 de enero de 1624, por mediación del arzobispo de Segovia, D. Íñigo de Brizuela, presidente del Consejo de los Países Bajos.

¹⁴¹¹ AHPM, Pº AHPM, Pº, 6385, f. 451v (12/10/1635), citado en CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, pp. 513-514. Para el análisis de los bienes de Crescenzi, y su complejo proceso de almoneda, *vid. Infra*.

Capítulo II.

Crescenzi, Superintendente de las Obras Reales

En octubre de 1630 se producirá un hecho sustancial en la administración de las Obras Reales: la entrada de Crescenzi en la Junta de Obras y Bosques. Este organismo de carácter administrativo y jurisdiccional había sido creado en 1545 por el emperador Carlos V “para el Régimen, gobierno y cuidado de los Palacios, Alcázares y Bosques Reales; de la fábrica de Edificios nuevos; de las Obras y reparos que se ofreciesen en ellos, y sus Jardines, y de la conservación de la Caza de sus Bosques y Cotos vedados, con privativa jurisdicción en las materias de Justicia y Gobierno”¹⁴¹². Sus ministros velaban por el buen gobierno de las fábricas y cotos de caza, con plena potestad e independencia del resto de consejos y órganos reales de gobierno, al estar la Junta subordinada en exclusiva a la autoridad última del Monarca. Además de estos privilegios, la Junta podía proponer al Monarca el nombramiento de aquellos funcionarios más idóneos para el servicio de las Obras Reales (maestros mayores, aparejadores, veedores, contadores, jardineros...). Esta medida permitía a la Junta de Obras y Bosques asegurarse el total control de sus subordinados, manteniendo su autoridad en lo tocante a las Obras Reales al permitir imponer, de manera indirecta, aquellos trabajadores de su gusto y plena confianza. Estos privilegios revestían a la Junta de un notable peso específico en el absoluto control de las Obras Reales¹⁴¹³.

Como ocurría con el resto de Juntas y Consejos, entre los que se repartían el gobierno y la administración de los asuntos de Estado, los miembros de la Junta de Obras y Bosques eran cortesanos de alta cuna, pertenecientes todos ellos al estamento nobiliario. La nobleza era un requisito indispensable para acceder a la Junta, del mismo modo que lo era para formar parte del selecto grupo de consejeros del Rey. Así lo afirmaba el cronista González Dávila: “y los que asisten en ella son Presidentes, Confesores de los Reyes, grandes Señores y Consejeros”¹⁴¹⁴. Aunque muchos de los ministros de la Junta de Obras y Bosques, especialmente el Superintendente, tuvieran un trato directo con los artistas al servicio del Monarca al supervisar directamente las obras y reparos, no era requerido absolutamente ningún conocimiento en materia artística para formar parte.

Estos dos aspectos, nobleza y conocimientos específicos en materia artística, se darán la mano por primera y única vez durante la excepcional Superintendencia del marqués de la

¹⁴¹² *Real Cédula de su Magestad y Señores del Consejo por la qual se suprime la Junta de Obras y Bosques*, en Madrid, 1768, p. 1.

¹⁴¹³ La bibliografía sobre la Junta de Obras y Bosques no es demasiado amplia, pero contamos con diversas fuentes e importantes estudios. Entre las primeras, *vid.* GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, (1623), *op. cit.*, pp. 521-522; *Real Cédula [...] Madrid*, 1768; ÁLVAREZ de QUINDÓS, Juan Antonio, *Descripción histórica del Real Bosque y casa de Aranjuez*, Madrid, Imprenta Real, 1804. Entre los estudios, destacamos DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier, *La Real Junta de Obras y Bosques en época de los Austrias*, Madrid, Dykinson, 2002, además de la bibliografía referida *infra*.

¹⁴¹⁴ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, (1623), *op. cit.*, p. 521.

Torre, D. Juan Bautista Crescencio (como el propio Crescenzi españolizó su nombre). Díaz González ha indicado como la entrada en la Junta de Crescenzi constituyó “la primera y única incorporación de un artista en la Junta de Obras y Bosques”, una afirmación que debemos matizar convenientemente. Crescenzi no entra en la Junta en calidad de artista, ni por su condición de arquitecto ni por aquella de pintor. Tampoco entrará de manera indirecta, mediante, como ocurrió en el caso de Velázquez y su asistencia al II marqués de Malpica. Al igual que el resto de ministros de la Junta, Crescenzi poseía la nobleza y el rango necesarios (aunque algo “justos”) para convertirse en funcionario real. Sus conocimientos en materia arquitectónica resultan adecuados para el cargo que desempeñará y así será subrayado en los preciosos testimonios de los ministros de la Junta sobre la conveniencia de su entrada, como analizaremos, pero se trata de algo circunstancial (aunque conveniente).

Crescenzi es el único caso en que el Rey y la Junta conceden el acceso a un noble artista, condición que convierte en única su superintendencia y reviste sus intervenciones de un notable interés.

1. Origen y competencias del cargo.

La Junta de Obras y Bosques estaba formada por un número variable de ministros. Contaba con un presidente, asistido por el Secretario y su Oficial Mayor de secretaría, y un Alcalde o Juez de Bosques, encargado de dirimir las disputas de carácter judicial. Entre todos los ministros existe una figura destacada, el Superintendente, encargado de controlar directamente la buena marcha de las fábricas y reparos, informando puntualmente a la Junta y al Monarca de cualquier eventualidad.

No debemos confundir el cargo de Superintendente de las Obras Reales, uno de los ministros de la Junta de Obras y Bosques, con aquel superintendente nombrado de manera puntual y con carácter excepcional para la supervisión de las fábricas de cierta envergadura. Cuando existe, este nombramiento suele proceder del promotor de las obras, especialmente del Monarca o de la Villa, y con ello se aseguraban un mejor control de la administración de las obras. El propio Crescenzi, sin ir más lejos, había ejercido por cuenta de Felipe III y Felipe IV la superintendencia particular de las obras del panteón escorialense, al margen de la tradicional superintendencia ejercida por el prior del monasterio¹⁴¹⁵. Contamos con numerosos ejemplos de este tipo de superintendencia particular. Para la construcción de la Plaza Mayor de Madrid, cuya administración corrió por cuenta de la Villa, fue nombrado

¹⁴¹⁵ *Vid. Supra*. No creemos que sea posible equiparar la Superintendencia de las Obras Reales con aquella del panteón escorialense, como vemos en TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 301. Aunque las obligaciones de ambos en cuanto a la supervisión y control de las obras pueden resultar semejantes, las competencias y autoridad de Crescenzi como Superintendente de la Junta de Obras y Bosques no tienen parangón con su primera etapa al servicio de los monarcas en El Escorial.

superintendente el licenciado D. Pedro de Tapia de los consejos de Castilla y de la Inquisición¹⁴¹⁶. También D. Álvaro de Benavides fue nombrado superintendente de las obras para la construcción de cuarto nuevo del Alcázar por parte de Felipe III, para poder controlar las obras financiadas por cuenta de la Villa¹⁴¹⁷.

Volviendo al cargo que nos ocupa, la Superintendencia de las Obras Reales, debemos indicar cómo, a tenor de los testimonios contradictorios de las propias fuentes, es difícil determinar con precisión el origen y las primeras competencias del cargo, así como el procedimiento para el nombramiento¹⁴¹⁸. Con el paso de los años, el papel del Superintendente sufrirá una evolución en sus formas de codificación y obligaciones, pero fue con el nombramiento de Crescenzi cuando adquirió una autoridad que nunca había revestido, sentando un precedente para los excesos cometidos en la gestión del cargo por algunos sucesores. Unas extralimitaciones que la Junta, siempre celosa de su autoridad, denunciaba insistentemente ante el Rey.

Acerca de los orígenes de la Superintendencia, podemos encontrar información entre los documentos generados por la Junta de Obras y Bosques, custodiados en el Archivo General de Palacio, así como en la *Descripción de Aranjuez* de Álvarez de Quindós (1804). Según esta importante fuente, la Superintendencia existía desde tiempos de Felipe III “pero era solo de las Reales obras del Alcázar de Madrid, Casas y Sitios Reales de su contorno”¹⁴¹⁹. Ofrece también un dato interesante, que será objeto de controversias a mediados del siglo XVII: la tácita vinculación del cargo de Superintendente al de Mayordomo Mayor del Rey.

¹⁴¹⁶ LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid de León Pinelo. Reinado de Felipe III. Años de 1598 a 1621*, edición y estudio crítico del Manuscrito número 1255 de la Biblioteca Nacional por Ricardo Martorell Téllez-Girón, Madrid, Estanislao Maestre, 1931 (citamos por la ed. facsímil, Valladolid, Maxtor, 2003), p. 353. Así consta además en la inscripción colocada en el pórtico de la Casa de la Panadería, *vid.* MADDOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. X, Madrid. Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaria, Partido y Villa, Madrid, Imprenta del Diccionario, 1848, p. 171.

¹⁴¹⁷ BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 87. Sin la correspondiente autorización del superintendente, no se podía ejecutar ningún movimiento en relación con la construcción. Benavides ejerció este cargo hasta su muerte en 1612, siendo sustituido por el marqués del Valle, presidente de Castilla, hasta 1613, cuando ocupó el cargo Tomás de Angulo, secretario de la Junta de Obras y Bosques.

¹⁴¹⁸ El estudio de la figura del Superintendente de las Obras Reales ha revestido cierta importancia a raíz precisamente del nombramiento de Crescenzi y de la asistencia de Velázquez al marqués de Malpica. Pioneros resultan los esfuerzos de TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, pp. 301-304; una nueva interpretación en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “El Maestro Mayor de Obras reales en el siglo XVIII, sus aparejadores y ayuda de trazas” en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, cat. exp. (Madrid, 1987), Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 271-286. Aunque consideramos que sus juicios están fuertemente condicionados por una lectura literal de los documentos referidos, *vid.* GARCÍA MORALES, M^a Victoria, “El Superintendente de Obras Reales en el Siglo XVII” en *Reales Sitios*, año XXVII, n^o 104, 1990, pp. 65-74 e Ídem, “El modelo de la Corte en el proceso constructivo de la Villa de Madrid”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico*, t. I, 1994, pp. 327-338. En relación con la superintendencia de Crescenzi, subrayamos la interesante aportación de BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 154-174.

¹⁴¹⁹ ÁLVAREZ de QUINDÓS, Juan Antonio (1804), *op. cit.*, p. 408, citado en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (1987), *op. cit.*, p. 272, n. 5. El primer Superintendente que registra Álvarez y Baena es el marqués de Salazar. Curiosamente, Crescenzi es borrado del elenco, pasando del marqués de Malpica, al marqués de Torres, antecesor y sucesor de Crescenzi respectivamente.

Este vínculo se explica por la naturaleza de la superintendencia, encargada de transmitir directamente a la Junta las órdenes recibidas a boca por el monarca. Por su intimidad y cercanía con el Rey, el mayordomo mayor era sin duda la persona más idónea para cumplir este cometido.

Por los documentos de la Junta de Obras y Bosques, sabemos que en un primer momento no existía una Cédula Real que ratificase el nombramiento. Según indica Álvarez de Quindós, tradicionalmente la Superintendencia la ostentaba el Mayordomo Mayor sin necesidad de ninguna orden expresa¹⁴²⁰. Pero la situación cambia en 1626, con el fallecimiento del marqués de Malpica y el sucesivo nombramiento como Superintendente del conde de la Ericeira, D. Diego de Meneses. Esta fue la primera ocasión en la que se especificó el cargo de Superintendente en el nombramiento como miembro de la Junta de Obras y Bosques. De hecho, la Junta responde al monarca que “en cuanto a la Superintendencia de las obras de Palacio, ha parecido representar a su Magestad que el Marqués de Malpica, no la tuvo por su real orden ni decreto, sino que la Junta verbalmente se lo encargó, pareciéndole que como el Marqués asistía de ordinario en Palacio, podía entender la real voluntad de V[uestra] M[agestad] cerca de las obras que fuese servido se hiciesen, para que dando cuenta a la Junta como lo hizo se ejecutase y esta misma forma se tendrá con el Conde de la Ericeira, atendiendo a que cuanto quiera de las obras que tocan a esta Superintendencia son las que se hacen y pagan de la Hacienda de Obras y Bosques, algunas de ellas han corrido por la mano del Mayordomo Mayor y de quien hace este oficio, dándose noticia de ellas como también se ha dado en la Junta las veces que se ha ofrecido hacerse y lo mismo se continuara sin que en esto haya alteración y en caso de ofrecerse alguna duda, de cual obra toca al uno o al otro, declarará la Junta a quien pertenece para que se emite y se haga por todos el mejor servicio a V[uestra] M[agestad]”¹⁴²¹.

Efectivamente el marqués de Malpica entró en la Junta de Obras y Bosques el 24 de abril de 1621, y solo un mes más tarde, es designado para ocupar un puesto en la Junta del cuarto de Palacio “considerando lo que conviene que en esta Junta haya noticia de todas las obras de su magestad y de cómo se distribuía el dinero de su consignación y la poca que hay de la que se haze en el alcaçar de esta villa por su cuenta, ha parecido convendría que V[uestra] M[agestad] fuese servido de mandar al Presidente de Castilla que el Marqués de Malpica entre en la Junta que se haze para la continuación de esta obra para que viendo el Marqués el estado della la distribución del dinero y la cuenta que se da del, se continúe con

¹⁴²⁰ GARCÍA MORALES, M^a Victoria (1990), *op. cit.*, p. 66 y DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, p. 189 y n. 29. El nombramiento como Superintendente no queda recogido en la Cédula Real para el ingreso de Malpica en la Junta de Obras y Bosques, de 1621, *vid.* AGP, Reales Cédulas, t. XIII, f. 71v.

¹⁴²¹ AGP, Secc. Adm., leg. 853, citado en GARCÍA MORALES, M^a Victoria (1990), *op. cit.*, p. 66, n. 6 y transcrito en DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, pp. 197-198.

mas brevedad y beneficio”¹⁴²². Posiblemente Malpica estuviera ejerciendo en la Junta del cuarto como superintendente extraordinario, al igual que hizo en su momento D. Álvaro de Benavides. La respuesta de la Junta ante el nombramiento de Eriçeira, nos advierte de una posible duplicidad de competencias en el caso de que Eriçeira no se ocupara también de la asistencia a la Junta de Cuarto de Palacio. Para evitar desacuerdos, especifica que en el caso de producirse interferencias, será la propia Junta la responsable de decidir qué toca a quién. Que sepamos, durante los primeros años del reinado de Felipe IV no se recogen disputas en este sentido.

Es posible que la intervención directa del Rey a través del nombramiento del Superintendente, y su refrendo mediante Cédula Real, inquietase a los ministros de la Junta que vieron amenazada su autoridad (incuestionada hasta la fecha) con un posible exceso de poder por parte de uno de sus miembros que además tenía el privilegio de despachar privadamente con el Monarca. La primera consecuencia de la intromisión real, suponía una merma en la capacidad de la Junta para decidir de forma autónoma quien ostentaba el cargo de Superintendente, que progresivamente empezará a revestir una mayor repercusión en la gestión de las fábricas reales. Por otro lado, también causaba un conflicto con el tradicional nombramiento del Mayordomo Mayor, un cargo que no ostentaron ni el conde de la Eriçeira, ni tampoco el marqués de Malpica. Curiosamente, y a partir de este momento, ninguno de los Superintendentes nombrados por Felipe IV fue su Mayordomo Mayor. Pero sí parece que el Superintendente era escogido entre los Mayordomos del monarca, como se contempla en esta petición de mediados del siglo XVII: “El Rey Felipe IV estiló nombrar por Superintendente de las Obras Reales a uno de los Mayordomos de su Real Casa, favoreciéndoles con este empleo, así por el grado de sus personas y puestos como por la entrada en su Real Cuarto, para que le pudiesen dar cuenta de lo que se ofreciese”¹⁴²³.

Con respecto a las competencias del Superintendente, la propia documentación de la Junta de Obras y Bosques ofrece varios testimonios sobre sus deberes: “De esta Junta tuvo su origen y en ella se hizo la primera elección de Superintendente de las Obras Reales y Su Magestad dio título (lo que la Junta no podía hacer) para que hubiese un particular de ella que asistiese personalmente al ministerio y le gobernase, reconociendo el modo de trabajar y cumplir con su obligación de los Maestros, oficiales y obreros, previniendo y disponiendo los medios con que cualquier obra y reparos se redujesen a su perfección y sin desperdicio y para que también, por medio de este Ministro, supiese la Junta lo que se iba obrando y en ella se acordase y resolviese lo que más se hubiere de obrar y proseguir, según lo dejó dispuesto y

¹⁴²² AGP, Secc. Adm., leg. 853 (24/5/1621).

¹⁴²³ AGP, Secc. Adm., leg. 5087 en TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 302. Esta consulta intentaba conseguir que la superintendencia recayera en el Mayordomo más antiguo de los miembros de la Junta.

ordenado Felipe II”¹⁴²⁴. El Superintendente es, por tanto, quien debe reconocer los problemas y circunstancias de las fábricas, exponerlas en la Junta y ejecutar las órdenes oportunas para su resolución y buen gobierno. Al parecer, el proceso que la Junta de Obras y Bosques emprendió contra las irregularidades cometidas por Juan Gómez de Mora en relación con las obras del Alcázar, fue también una de las razones que se argumentaron para fortalecer la figura del Superintendente: “que ese era el motivo porque se creó este puesto, para que no llegase un individuo como el Maestro Mayor a tomar las órdenes de su persona real, sin que conste ejerciese semejante cargo de Mayordomo Mayor en tiempo de su Magestad”¹⁴²⁵.

Al margen de Crescenzi (cuyo nombramiento contiene unas cláusulas muy específicas en relación con sus competencias, como veremos), el Superintendente se ocupó del control directo de la administración de las obras supervisadas por la Junta, expidiendo las órdenes necesarias para realizar cualquier tipo de actuación en relación con las fábricas. Desde la compra de materiales, hasta el pago a los trabajadores y artistas por sus servicios, toda actuación en relación con las Obras Reales debía pasar por la orden directa del Superintendente, sin la cual no se aprobaban las libranzas ni se efectuaban los correspondientes pagos.

Hasta la supresión del cargo, en 1720, el Superintendente se convirtió en una figura de control en la administración de la Junta en las Obras Reales, que garantizaba con su firma el buen cumplimiento de lo ordenado y ejecutado¹⁴²⁶.

2. Excepcionalidad y significación del título de Crescenzi.

La entrada de Crescenzi en la Junta de Obras y Bosques coincidirá con el proceso de renovación progresiva de sus ministros, efectuado a partir de la muerte de Felipe III y la subida al trono de Felipe IV. El Conde Duque de Olivares, quien había participado en la Junta en 1623¹⁴²⁷, intervino directamente en su nueva configuración, situando ministros

¹⁴²⁴ AGP, Secc. Adm., leg. 853 (1660), citado en *ibídem*, p. 303, n. 16 y GARCÍA MORALES, M^a Victoria (1990), *op. cit.*, p. 67, n. 7, con algunas diferencias en la transcripción.

¹⁴²⁵ AGP, Secc. Adm., leg. 5087, citado en TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 302.

¹⁴²⁶ La supresión del Superintendente se produjo durante el reinado de Felipe V, el 3 de enero de 1720 según Álvarez de Quindós, *vid.* ÁLVAREZ de QUINDÓS, Juan Antonio (1804), *op. cit.*, pp. 385-386. Los conflictos surgidos con los Superintendentes, como el conde de Orgaz o el II marqués de Malpica (con la asistencia de Velázquez) hicieron tambalear la estabilidad de la Junta, amenazando con su disolución si no se tomaban medidas contra ellos, *vid.* GARCÍA MORALES, M^a Victoria (1990), *op. cit.*, pp. 69-72. Como respuesta a las continuas quejas por parte de la Junta, Carlos II decide suprimir la superintendencia mediante una Cédula Real emitida el 2 de febrero de 1697, AGP Cédulas Reales, Registro 14, f. 190, citado en *ibídem* p. 72. Esta medida no debió tener efecto, ya que constatamos la presencia del superintendente en 1702, apoyando la candidatura de Teodoro Ardemans como Maestro Mayor, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (1987), *op. cit.*, p. 273.

¹⁴²⁷ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, (1623), *op. cit.*, p. 522. En este mismo año, junto a Olivares formaban parte de la Junta el presidente de Castilla, el duque del Infantado, el presidente de Hacienda, el confesor del Rey, el conde de los Arcos, el marqués de Malpica, el marqués de Floresdávila (que también ostentaba la alcaidía del castillo y monte del Pardo) y Pedro Hoff de Huerta, como secretario (en sustitución de Tomás de Angulo).

políticamente afines a sus ideas como el duque del Infantado, el cardenal D. Gabriel Trejo y Paniagua o Baltasar Xilimón de la Mota¹⁴²⁸.

El 15 de agosto de 1630, Felipe IV envió a la Junta de Obras y Bosques una petición para que considerasen la entrada en dicho organismo de Giovanni Battista Crescenzi. Al parecer fue el propio interesado quien elevó ante el Monarca su petición para entrar en la dicha Junta, presentando para ello una “solicitud” de ingreso en la que hace constar sus méritos en la superintendencia del panteón escurialense y subraya la precariedad económica en la que se encuentra: “Juan bautista Crescencio marqués de la torre dice que ha trece años que esta sirviendo a V[uestra] M[a]g[esta]d con el animo i zelo devido a sus obligaciones haviendo dexado si casa muxer e yxos i Hermano con mui grande menoscabo de su hacienda. Allase mui empeñado i en miu grande necesidad. Suplica a V[uestra] M[a]g[esta]d mande darle con que pueda parar conforme a la calidad de su persona i porque desea servir a V[uestra] M[a]g[esta]d todos los dias de su vida suplica le haga m[er]ced mandarle que le sirva en la Junta de Obras i Bosques pareciendole que en ella tendra alguna habilidad de servir a V[uestra] M[a]g[esta]d en provecho de su Real Hacienda que en todo recibira muy grande m[er]ced”¹⁴²⁹.

La insistencia en mostrar las penurias económicas que atraviesa Crescenzi en la corte podrían parecer poco decorosas si tenemos en cuenta la naturaleza del ministerio hacia el cual se dirige la solicitud, que precisamente exige la máxima calidad del linaje de todos y cada uno de sus miembros. Sin embargo, como podemos constatar por otras peticiones elevadas ante el Monarca, la exageración sobre la situación económica suele ser frecuente para tratar de conseguir las mercedes reclamadas. No obstante, ya vimos cómo Crescenzi pudo haber intentado conseguir del monarca alguna pensión para sus hijos y su hermano, el cardenal Pietro Paolo, tal y como informaba el embajador florentino en agosto de 1618. De nuevo, en 1633 y aprovechando quizá la situación como Superintendente de su hermano, el cardenal Pietro Paolo solicitó al Gran Duca di Toscana que intercediera ante Felipe IV y el Conde Duque de Olivares para conseguir una pensión eclesiástica “*sopra il Vescovado di Catanea al s[igno]r Card[ina]le suo fratello, o al s[igno]r Abbate Marcello o al S[igno]r Paolo o al S[igno]r Filippo suoi figliuoli*”¹⁴³⁰.

¹⁴²⁸ DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, pp. 200-202.

¹⁴²⁹ Continúa: “Consta por los libros de la s[ecreta]ria que en 6 de abril del año de 1619 escribió su m[age]sta[d] cartas de creencia al cardenal Crecencio, al cardenal Borja, al Duque de Toscana, al de Feria = al de Osuna = al de Alcala y a don Juan Vivas embaxador de Genova = refiriendo como el d[ic]ho Ju.a Bapt[ist]a Creçençio iba a aquellos reynos a traer oficiales peritos y inteligentes para la obra del panteón por orden y mandado de su mag[esta]d que diesen orden como tuviese efecto lo que les propusiesse”, AGS, CySR, leg. 335, f. 63, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 154, n. 30. Ofrecemos aquí la transcripción íntegra.

¹⁴³⁰ ASM, AMP, filza 4959, s.f. (24/12/1633). *Vid. Supra*.

La entrada en la Junta de Obras y Bosques de Crescenzi estuvo precedida por una consulta entre los ministros solicitada por el propio Rey, un hecho también excepcional en la historia documentada de la Junta de Obras y Bosques. Así instaba el Rey a sus ministros: “Véase en la Junta de obras y bosques el memorial incluso de Jua[n] Bapt[ist]a Crescenio marques de la Torre en q[ue] pide se le mande servir en esa Junta y con atención a ser persona tan aventaxada en las cosas de su profesion como se save se me consultara lo q[ue] pareçiere”¹⁴³¹. Con anterioridad, no tenemos constancia de que el Rey requiera la aprobación expresa de sus miembros como paso previo para la incorporación de un nuevo ministro. Es fácil comprobar este extremo al observar los registros de los distintos nombramientos, donde el Rey se limita a comunicar a la Junta su decisión de nombrar a un nuevo miembro, utilizando fórmulas similares a ésta: “Tengo por bien que el marqués de Malpica, gentilhombre de la cámara de los reyes mis señores padre y abuelo, entre en la Junta de Obras y Bosques”¹⁴³². Por ello, la consulta sobre la entrada de un personaje como Crescenzi, pone de relieve la excepcionalidad de su condición como noble pintor y arquitecto, a diferencia de sus antecesores (y predecesores). Esta “deferencia” por parte del monarca hacia sus ministros, consultándoles la entrada de un nuevo miembro que podía resultar polémico, responde a una clara intención para revestir la entrada de Crescenzi (y su nombramiento como Superintendente) de la máxima autoridad posible. A pesar de la supuesta consulta, creemos que el nombramiento del marqués de la Torre era un hecho consumado que expresaba los deseos velados del Rey. Contravenir una orden real (enmascarada como hipotética consulta) que además venía respaldada por el beneplácito del valido, hubiera acarreado graves conflictos entre la monarquía y los ministros de la Junta de Obras y Bosques que en ningún caso beneficiaría los intereses de ambos.

Quince días después, el 31 de agosto de 1630, los ministros de la Junta emitieron su respuesta al monarca¹⁴³³. Este documento resulta esclarecedor para comprender el papel destacado que Crescenzi estaba desempeñando en el panorama artístico cortesano de la primera mitad del siglo XVII. En primer lugar, consideran que “ha parecido que era muy

¹⁴³¹ AGS, CySR, leg. 335, f. 61, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 154, n. 30.

¹⁴³² AGP, Secc. Adm., leg. 853 (24/4/1621). En este mismo legajo, podemos rastrear otros nombramientos con la misma fórmula: “(4/1/1622) Tengo por bien que el Marqués de Floresdávila, mi primer caballerizo entre en la Junta de Obras y Bosques en la forma que los demás della [...]” “(4/7/1622) Teniendo consideración que en la Junta de Obras y Bosques se tratan muchas cosas tocantes al descargo del Rey mi Señor mi padre que haya gloria assi sobre la satisfacción que se ha de dar de las obras que se hizieron en su tiempo, como de los daños que hizo la caza, he tenido por bien que entre en la dicha junta el Duque del Infantado como Mayordomo Mayor, y testamentario de mi Padre”. La misma orden directa es dada para la entrada en la Junta del licenciado Matheo López Bravo (juez de Bosques, 12/8/1623), el conde de Chinchón (23/2/1624) o el conde de Sora (20/11/1624).

¹⁴³³ AGP, Secc. Adm., leg. 853 (31/8/1630), citado y parcialmente publicado en GARCÍA MORALES, M^a Victoria (1990), *op. cit.*, p. 67: “V[uestra] M[ajestad] ha sido servido de remitir a esta junta un decreto de 15 deste mes que dice: Véase en la Junta de Obras y Bosques el memorial yncluso de Juan Baptista Crescenio Marqués de la Torre, en que pide se le mande servir en esa junta y con atención a ser persona tan aventajada en las cosas de su profesión como se sabe, se me consultara lo que pareciere. El memorial se reduce a dos puntos. V[uestra] M[ajestad] se sirva de su persona en esta Junta y que se le haga merced en consideración de sus servicios y de la necesidad en que se halla, para que pueda pasar y sustentarse conforme su calidad”.

digno de la real grandeça de V[uestra] M[ajestad] servirse de su persona en el y tanto más le considera capaz desta merced, quanto el principal instituto desta junta mira a la profesión en que más se ha exercitado, y en que se juzga el primer hombre de quantos han venido a España, y aun de los que la notiça y experiença han dado a conocer en Europa, como la demostración material de la fábrica del Pantheon lo manifiesta”¹⁴³⁴. Es cierto que la Junta subraya entre las cualidades de Crescenzi el “ser hermano de un cardenal sugeto de tantas esperanças para la silla de San Pedro y tan afecto al servicio de V[uestra] M[ajestad] como es notorio”, pero no es menos significativo cómo queda patente el conocimiento demostrado de Crescenzi en materia artística, especialmente arquitectónica.

Afortunadamente, conservamos en el memorial y los pareceres que ofrecieron algunos de los ministros de la Junta ante la consulta del Monarca. El primero en pronunciarse en favor de Crescenzi será un viejo conocido del marqués de la Torre, el conde de los Arcos: “diçe que ha comunicado al Marqués Juan Baptista Crescençio, en oçassión que el Rey Nuestro Señor Phelipe tercero que aya gloria y V[uestra] M[ajestad] le mandaron que concurriese con él a conferir algunas cosas sobre la obra del Pantheon, y que le tiene por uno de los hombres eminentes del mundo en aquella preofesión, y que ha servido muy ventajosamente, y assi por esto como por ser caballero conocido, titulo y hermano de un cardenal, le parece que V[uestra] M[ajestad] se podrá servir de él en esta Junta, y no solo esto pero que debe V[uestra] M[ajestad] acomodar a sus hijos haciéndoles merced, y que le parece podría ser mandándoles señalar algunas pensiones”¹⁴³⁵.

Pedro Laso de la Vega y Guzmán (1559-1637), I conde de los Arcos, caballero de la orden de Alcántara (1591) y Mayordomo de la reina Doña Margarita de Austria primero y del príncipe Felipe después (1614), conocía a Crescenzi gracias a su trato frecuente en la fábrica escurialense, de cuya construcción se ocupará en numerosas ocasiones¹⁴³⁶. De hecho, el conde de los Arcos acompañó la legación del cardenal Barberini en su visita al monasterio de El Escorial y seguramente formó parte del exclusivo recorrido, guiado por Crescenzi, a las obras

¹⁴³⁴ AGP, Secc. Adm., Leg. 853 (31/8/1630). Este interesante memorial fue citado por GARCÍA MORALES, M^a Victoria (1990), *op. cit.*, p. 67. Su transcripción y análisis en DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, pp. 200-203, y recientemente BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 172-174.

¹⁴³⁵ AGP, Secc. Adm., Leg. 853 (31/8/1630), publicado en DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, p. 200.

¹⁴³⁶ Su tío había sido el gran poeta Garcilaso de la Vega. D. Pedro contrajo matrimonio con Doña Maria[na] de Mendoza, hija del III conde de Orgaz (fallecida en 1627) y tuvieron un hijo, Luis Lasso de la Vega, conde de Añover, fallecido de manera inesperada en 1632. Un perfil biográfico en MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, “Los Grecos de Don Pedro Laso de la Vega”, en *Goya*, 184, 1985, pp. 216-227, accesible desde <http://balbinacaviro.es/publicaciones/cap%C3%ADtulo-ix-los-grecos-de-don-pedro-lasso-de-la-vega/> (f.u.c. 19/09/2015) y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, “Discreto, artífice y erudito: un retrato abocetado de don Pedro Laso de la Vega, conde de los Arcos, mayordomo de la Reina Margarita de Austria y de Felipe IV (1559-1637)”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José y MARÇAL LOURENÇO, M. Paula (coord.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. 2, Madrid, Polifemo, 2008, pp. 1187-1220.

del panteón. Como hemos mencionado, en su residencia madrileña se dieron cita los principales responsables de la construcción del panteón para solucionar distintas cuestiones relativas a la fábrica, algunas tan interesantes como el cambio de técnica con respecto a la obra de los bronce, en 1626¹⁴³⁷. Además también colaboró con Crescenzi en la traída de materiales desde el panteón para ejecutar la urna y el nicho del beato Simón de Rojas, como hemos visto¹⁴³⁸.

Contamos con un último testimonio de la lealtad que Crescenzi profesaba al conde de los Arcos, quien también utilizó la autoridad del marqués de la Torre en materia arquitectónica para defender sus propios intereses ante el monarca. En 1629, una vez decidido el perímetro para la construcción del nuevo Ayuntamiento de la Villa (que sería edificado con trazas de Juan Gómez de Mora), el conde de los Arcos elevó un memorial al Rey para solicitar la revisión del proyecto ya que la construcción de los nuevos aposentos del Corregidor invadían en 30 pies sus propias casas. El conde manifestaba que esta construcción causaba un grave perjuicio: “al “quedar [sus casas] arrinconadas, sin las vistas de que siempre han gozado, y sin uso de las cocheras, por ser la fábrica y torres que quieren hacer superiores a dicha su casa, perjudican a la plaza, que después de la Mayor es la principal, que queda como una calle, perjudicando asimismo a su fuente”¹⁴³⁹.

Como autoridades en la materia, el conde propone que Gómez de Mora tenga a bien revisar el proyecto en unión de “Rutilio Gacis, Crescencio y Tomás de Angulo”, como personas “lo más pláticas de estos reinos”. Rutilio Gaci había sido el trazador de la fuente que ornaba precisamente la plaza del Salvador y que también quedaba perjudicada con la nueva planimetría¹⁴⁴⁰. La presencia explícita de Crescenzi como “revisor” de sus trazas (aunque fuera en una cuestión perimetral), no debió ser una circunstancia agradable para el Maestro Mayor, quien además en fechas muy próximas se vería apartado de las obras de la Cárcel de

¹⁴³⁷ De nuevo en 1633, en casa del conde de los Arcos se convocó una nueva junta para proveer el dinero necesario con que socorrer unos reparos que reclamaba el prior del monasterio. Además del conde, asistieron D. Antonio de Campo Redondo y Bartolomé Spinola, *vid.* AGP, Patronato San Lorenzo, caja 15/16, nº 2: “El prior monjes de S[an] Lorenzo el Real dicen que continuando su Mag[esta]d Dios le guarde los favores y mercedes que los santos reyes, abuelo y padre de V[uestra] Mag[esta]d hicieron a aquella Santa y Real casa y mereciendoselos ella en quanto es posible cumpliendo con las cargas y obligaciones que tienen con el amor cuydado y puntualidad que es notorio fue servido su Mag[esta]d de mandar formar una Junta en casa del conde de los Arcos por decreto de 20 de octubre de 1633 en que entran el dicho Conde, D. Antonio de campo redondo y Bartolome Spinola. Para que en ella se viesen los memoriales que se dieron a V[uestra] Mag[esta]d y se le consultase lo que pareciese conveniente çerca del gran empeño en que esta esta cassa y de la gran disminucion a que [h]an venido las rentas della y otras cosas que necesitaban del remedio pronto y eficaz

¹⁴³⁸ *Vid. Supra*. Entre los retratos de personajes ilustres que el conde poseía en la fortaleza de Batres, se registra un retrato del padre Rojas en la “pieza tercera”. Junto a él, colgaba otro de Tomás Moro (en total se registran 3 diferentes), *vid.* KAGAN, Richard L., “The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 4, 1992, pp. 151-159, p. 159

¹⁴³⁹ AV, Secretaría, 2-498-37, documento citado en POLENTINOS, Conde de, “Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid”, (Boletín de la Sociedad española de excursiones, t. XX, 1912), en *Ídem*, *Investigaciones madrileñas*, Madrid, La Librería, 2003, pp. 4-5. Recogido en TAYLOR, René (1979), *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁴⁰ POLENTINOS, Conde de (2003), *op. cit.*, p. 5, n. 4.

corte por las autoridades de la Villa, como analizaremos¹⁴⁴¹. Finalmente, en septiembre de 1629, D. Francisco de Tejada (otro importante “valedor” de Crescenzi en la corte), será nombrado superintendente de la obra, consiguiendo que el Corregidor D. Francisco de Brizuela, el Regidor D. Antonio de Pinedo y el conde de Añover (hijo del conde de los Arcos), revisaran la planta y se derribase lo edificado en perjuicio de las casas del Conde¹⁴⁴².

Los datos que poseemos sobre el conde de los Arcos permiten trazar el perfil de un coleccionista apasionado y un amante de la lectura, especialmente de la literatura italiana, registrándose en su biblioteca varios libros en lengua “toscana” así como colecciones de grabados italianos y flamencos¹⁴⁴³. Su amplia colección artística, repartida entre sus casas y fortalezas de Toledo, Madrid (Plaza del Salvador), Batres y Cuerva (iglesia parroquial), estuvo formada por casi 500 cuadros, siendo objeto de interés especialmente por el coleccionismo de El Greco, de quien poseía una de las versiones del enigmático *Laocoonte*¹⁴⁴⁴.

En relación con Crescenzi, y sus intereses artísticos, nos interesa subrayar la presencia entre las colecciones del conde de varios bodegones y cuadros de paisajes¹⁴⁴⁵, así como un retrato de “Juanillo el Truhán” ejecutado por el pintor Felipe de Liaño, un artista representado en las colecciones madrileñas de Crescenzi, como veremos¹⁴⁴⁶. En el palacio de Batres se localizaba además una copia de un “Arca de Noé”, copia de Bassano¹⁴⁴⁷. Como curiosidad, sabemos que Crescenzi vendió al monarca en 1634 un cuadro con idéntico tema, también atribuido a Jacopo Bassano (fig. 95) para decorar el palacio del Buen Retiro, procedente de su

¹⁴⁴¹ *Vid. Infra.*

¹⁴⁴² AV, Secretaría, 2-498-37, citado en POLENTINOS, Conde de (2003), *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁴⁴³ Sobre este particular, *vid.* KAGAN, Richard L. (1992), *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 155.

¹⁴⁴⁵ En la casa de Madrid, se localizan “6 países grandes al temple”, “4 lienços de países grandes” y “5 países”; así como “doce quadros pequeños de perspectiva” y “diez quadros de arquitectura pequeños”, dos géneros muy específicos que ilustran el interés de Arcos por el paisaje y las arquitecturas. Es interesante en este sentido, la posesión de “un mapa”, “un quadro de Madrid” y “un mapa de la plaza de Madrid”. Sabemos que Crescenzi apoyó decididamente la consolidación en la corte del interés por el bodegón, y en el inventario del Conde aparecen “dos bodegones”, tasados cada uno en 100 reales, y “dos ramilletes”. Así como “un quadro de navíos en el mar”, semejante por temática a las *Marinas* de Paul Brill, que Crescenzi encargó al pintor estando todavía en Roma, *vid.* KAGAN, Richard L. (1992), *op. cit.*, p. 157. En la fortaleza de Batres, el número de paisajes era mayor: “diez países al temple que están repartidas por los portales del dicho patio”; “uno de los palacios del Duque de Ferrara y un país” (como sobrepuertas), “siete países al temple”, a 18 reales cada uno, “seis países al temple”, “un país sobreventana”, “6 quadros de países fábulas al temple de Flandes” y “6 quadros echos en Madrid - 6 ducados cada uno - nevados los días y otros de huertas y payses”. Poseía además “catorce diseños de la fábrica y iglesia y retablo y sitio del escorial”, seguramente las estampas herrerianas. En relación con los bodegones, lo más semejante son “sobreventanas con seis fruteros”.

¹⁴⁴⁶ “[...] en el oratorio-- Un retrato de la Condesa de los Arcos, quadra ultima del mediodía: junto al retrato de Juanillo el Truhán, q[ue] es original de Felipe Liaño, hay cuatro retratos de los tiempos”, *ibidem*, p. 159.

¹⁴⁴⁷ “[...] cuatro quadros grandes copias de originales de bassan[no] echos en Venecia del arca de noé y diluvio”. Se localiza en la fortaleza de Batres, donde el Conde conservaba el grueso de su colección, *vid.* M. CAVIRÓ, Balbina (1985), *op. cit.* y KAGAN, Richard L. (1992), *op. cit.*, p. 157.

propia colección madrileña¹⁴⁴⁸. Otro de los pintores que se beneficiaron de la protección de Crescenzi, especialmente al final de su carrera, fue el pintor dominico Juan Bautista Maíno que se ocupó de la primera tasación e inventario de los bienes del conde, realizado el 15 de abril de 1632 con motivo de la muerte repentina de su hijo¹⁴⁴⁹.

Que sepamos, nunca ha sido subrayada la posible sintonía entre el conde de los Arcos y Crescenzi. Aunque no hemos podido profundizar en esta interesante relación, consideramos que existen suficientes puntos de contacto para suponer que entre ambos existió una comunicación frecuente, pudiendo rastrear la influencia de los nuevos gustos impuestos en la corte por el marqués de la Torre, en las inclinaciones artísticas del conde¹⁴⁵⁰.

Continuando con el análisis del memorial para la entrada de Crescenzi en la Junta, el segundo en ofrecer su opinión sobre la idoneidad del candidato fue el marqués de Floresdávila, a quien ya vimos como informante del Expediente de Pruebas para la concesión del hábito de la orden de Santiago a Crescenzi: “El Marqués de Flores dice que ha muchos años que conoce a Juan Bautista Crescencio y conocele por honradísima persona y de gran habilidad como se v por lo que ha hecho en el Pantheon, y demás desto hizo sus pruebas para el habito de Santiago, y averiguó ser de una de las familias más nobles de Italia, y assi le parece que por falta de calidad no le podrá excluir la Junta, y quando no tuviera tanto desto como dice por ser el primer hombre que ay en Europa de su profesión combenía a V[uestra] M[agestad] le hiciese merced de honrarle y que también le ha obligado a este parecer hallarse en esta Junta en ocasión que se ha visto en ella el decreto de V[uestra] M[agestad] y que este caballero tiene por hermano Cardenal tan deboto al servicio de V[uestra] M[agestad] como ha entendido y oido decir y hijos a quien podrá V[uestra] M[agestad] hacer merced sin sacar de su real hacienda cosa alguna y asi le parece que V[uestra] M[agestad] le podrá hacer lo que pide”¹⁴⁵¹.

¹⁴⁴⁸ En 2001, Falomir lo identificó con “otro lienzo original del Basan, más pequeño, con moldura dorada y negra, y es más angosto, del arca de noé quando iban entrando en ella los animales”, existente en el inventario del Alcázar de 1636, y a su vez con el lienzo homónimo conservado en el Museo del Prado [P22], cuya procedencia se adscribía al legado del príncipe Filiberto de Savoya, sobrino de Felipe IV, *vid.* FALOMIR, Miguel, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, cat. exp. (Museo del Prado, 2001), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 27, n. 51 y pp. 88-89.

¹⁴⁴⁹ KAGAN, Richard L. (1992), *op. cit.*, p. 154, n. 30 y pp. 157-159.

¹⁴⁵⁰ Además de intereses artísticos comunes, el conde de los Arcos y Crescenzi eran dos hombres de gran fervor religioso. Ya hemos analizado los fuertes vínculos entre Crescenzi y los padres del Oratorio, así como los jesuitas o el convento madrileño del Carmen Calzado. El conde de los Arcos apoyó de manera decidida la introducción en España de la Orden de los Camaldulenses, siendo además un ferviente devoto de Santa Teresa de Jesús. También en relación con los jesuitas, fundaría en 1618 la Real Hermandad de Nuestra Señora del Refugio y Piedad, en la calle de Convalecientes de San Bernardo, *vid.* MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago (2008), *op. cit.*, p. 1209.

¹⁴⁵¹ AGP, Secc. Adm., leg. 853 (31/8/1630), transcripción en DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, p. 200.

Sin embargo, no todos los ministros estaban de acuerdo con la intromisión de Crescenzi en la Junta. La primera nota discordante fue expresada por el marqués de Alcañices, D. Álvaro Antonio Enríquez de Almansa y Borja: “Juan Bautista Crescencio ha servido con mucho lucimiento en las cosas que han corrido por su mano, y que la pretensión que mira a satisfacerle esta ocupación se justifica tanto que debe V[uestra] M[agestad] remunerarle con la gracia que fuese servido, que toda se empleará muy bien en él. Pero que en cuanto a entrar en esta Junta, le parece que constituyéndose de tan graves personas, que los más son primogénitos de su casa y de las mayores de estos Reinos, no dice bien con el estado de Juan Bautista, no obstante que le tiene por de mucha calidad y sujeto tal que podría V[uestra] M[agestad] siendo servido ocuparle en el Consejo de Hacienda o en otro Tribunal que se empleará muy bien su persona”¹⁴⁵².

El marqués de Alcañices era descendiente de una de las casas nobiliarias más importantes de Castilla, además de ocupar los títulos de Grande de España, Gentilhombre de la Cámara del Rey y su Cazador Mayor. No es extraño entonces que insista en uno de los puntos más débiles del recientemente ennoblecido Crescenzi, señalando cómo los miembros de la Junta de Obras y Bosques, son “graves personas” y “primogénitos de su casa y de las mayores de estos Reinos”. Con esto se pone de manifiesto cómo, para un sector de la corte, el apellido Crescenzi podría ser uno de los más acreditados y calificados en Roma pero no era suficiente para conseguir las prebendas y honores exigidos a los ministros de la Junta de Obras y Bosques. Su nombramiento sería entendido como una amenaza para la autoridad de todos los miembros, extensible a la propia institución. Curiosamente propone su recolocación en el Consejo de Hacienda, un ministerio mucho más reducido y menos “grave”, compuesto solamente por el Contador Mayor (que ejercerá como presidente del mismo), y cuatro ministros¹⁴⁵³.

Más contundente fue la crítica del conde de la Ericeira, Don Diego Meneses, quien afirma con rotundidad: “No se necesitaba en España de la industria de Juan Bautista Crescencio, ni de los oficiales que por su orden vinieron de Italia, porque para cualquier fábrica se hallarán en estos Reinos arquitectos que con menos interés y costa de la Real Hacienda hubieran servido a V[uestra] M[agestad]; y así le parece que es bastante satisfacción

¹⁴⁵² *Ibídem*, p. 201.

¹⁴⁵³ Felipe IV realizó en 1626 una importante reforma de su Consejo de Hacienda, con la drástica reducción de sus miembros, *vid.* DE FRANCISCO OLMOS, José María, *Los miembros del Consejo de Hacienda (1722-1838) y organismos económico-monetarios*, Madrid, Castellum, 1997, p. 386. Además, *vid.* FERNÁNDEZ GÓMEZ, M^a Del Camino, “Notas sobre el Consejo de Hacienda y la política financiera de Felipe IV”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, n^o 73, 2003, pp. 315-350. Sin que podamos entrar a valorar el mayor o menor grado de “nobleza” entre los miembros de la Junta o los del Consejo de Hacienda, queremos destacar que entre 1626 y 1635 fueron presidentes del dicho Consejo D. Baltasar Xilimón de la Mota, caballero de Santiago y miembro del Consejo de Castilla y D. Francisco Dávila y Guzmán, marqués de la Puebla y Mayordomo de su Magestad.

la de ciento y cuarenta ducados que ha gozado algunos años”¹⁴⁵⁴. Esta era una opinión que también manifestaban algunos sectores de la corte, desde los altos ministros y funcionarios, hasta el Maestro Mayor Juan Gómez de Mora o los maestros de cantería del panteón escurialense. Desde su llegada, la presencia de Crescenzi despertó los recelos profesionales de muchos y así quedó manifestado, como veíamos, en el memorial que ante la Junta de Obras y Bosques elevó Juan Beltrán de Benavides en marzo de 1619, solicitando la “superintendencia de la obra de jaspe y metal del panteón”¹⁴⁵⁵.

Por otra parte, la negativa de Eriçeira es comprensible cuando advertimos cómo Crescenzi iba a ocupar precisamente el cargo de Superintendente de las Obras Reales, cargo que desde 1626 desempeñaba el propio Eriçeira¹⁴⁵⁶.

A pesar de estas objeciones, la Junta responde complaciendo por unanimidad la pretensión real y encontrando muy justa la necesidad de “honrar y hacer merced” a Crescenzi con su entrada en la Junta de Obras y Bosques: “Respondiendo a un decreto de V[uestra] M[ajestad] sobre pretender a Juan Bautista Crescençio, marqués de la Torre, que V[uestra] M[ajestad] se sirva de su persona en este tribunal. A la Junta parece V[uestra] M[ajestad] le debe hacer esta merced (siendo servido) y mandarle señalar pensiones eclesiasticas para sus hijos en las vacantes de Italia. El Marqués de Alcañices, y el Conde de la Eryceira son de singular parecer”¹⁴⁵⁷. Al margen, el propio Rey responde cómo accede a concederle las pensiones y a confirmar su nombramiento como “Superintendente de las fabricas deste palacio del Pardo de balsain, de san lorenzo de aceca de aranjuez y cassa de campo para que ni en las trazas ni en los conciertos se llegue a executar nada que no precede su aprobación y asistencia y el sueldo que tiene [h]oy se le sirva en Aranjuez de manera que le cobre bien”¹⁴⁵⁸. Por tanto, la entrada de Crescenzi no se produce como un miembro más de la Junta de Obras y Bosques. Crescenzi entra expresamente para ocupar la Superintendencia de Obras Reales, un cargo que como hemos visto habían ejecutado con anterioridad el conde de la Eriseira y el marqués de Malpica.

¹⁴⁵⁴ AGP, Secc. Adm., leg. 853 (31/8/1630), publicado en DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, p. 201.

¹⁴⁵⁵ *Vid. Supra.*

¹⁴⁵⁶ Como Superintendente, Eriçeira se ocupó especialmente de las obras en el Alcázar de Madrid. Así ordenó al aparejador Antonio Herrera la tasación de unas obras de carpintería en el cuarto de la reina, en diciembre de 1627, *vid.* AGP, Secc. Adm., leg. 5207. En 1628, supervisa las obras de apertura de una ventana en la fachada principal del Alcázar, para el cuarto del Cardenal Infante, AV, Secretaría, 1-161-33. En relación con esta obra, autoriza la tasación y el pago, añadiendo que a los oficiales que han trabajado en ella “les mande hacer buen pagamento porque hicieron esta obra con mucha brevedad y perfeccion y es de las mas utiles y necesarias que se han hecho en palacio”, en AV, Secretaría, 1-161-33 (abril de 1628). Todavía en febrero de 1629 ordena las tasaciones de trabajos de albañilería en el Alcázar, *vid.* AGS, CySR, leg. 334, f. 20.

¹⁴⁵⁷ AGP, Secc. Adm., leg. 853 (31/8/1630).

¹⁴⁵⁸ *Ibidem.*

Desde su mismo nombramiento, el Rey deja patente la nueva autoridad y competencias en materia artística que gozará a partir de este momento el Superintendente, no pudiendo realizarse ningún movimiento en las Obras Reales sin que medie el expreso consentimiento de Crescenzi: “ni en las trazas ni en los conciertos se llegue a executar nada que no precede su aprobación”. Esta misma cláusula, que resulta fundamental para comprender el alcance de sus competencias, será repetida en la Real Cédula de nombramiento, fechada el 14 de octubre de 1630, precisamente desde el monasterio de El Escorial: “Teniendo consideración a la suficiencia y otras buenas partes que concurren en vos, Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre, y a lo bien que me habéis servido en todo lo que os he encomendado, particularmente en la Superintendencia de la obra del Panteón del Monasterio Real de San Lorenzo, y que puede ser vuestra persona y asistencia de mucho effeto en la junta que por mi mandato se hace para el Gobierno y administración de mis Alcázares y Casa reales, fábrica y patronazgo de San Lorenzo, heredamiento de Aranjuez, ingenio de la Moneda de Segovia y todo lo demás concerniente a mis obras y bosques, he tenido por bien de nombraros, como por la presente os nombro, para que asistáis en la dicha Junta el tiempo que fuere mi voluntad, y despacheis con los demás ministros y personas que concurren en ella todos los negocios tocantes a mis obras y bosques, así de gobierno, administración y beneficio de la hacienda que me pertenece como en los de gracia y justicia, consultándome las personas que me hubieren de servir, y gratificaciones de sus servicios y lo demás que se ofreciere, que para todo y en cada cosa y parte dello os doy y concedo la facultad necesaria, según y como la han tenido y tienen los demás que me han servido y sirven en la dicha Junta; y así mesmo os nombro por Superintendente de las fábricas y obras de este mi Alcázar de Madrid y casas reales del Campo, Pardo, Valsain, de San lorenzo, de Aceca, de Aranjuez, para que así en las trazas como en los conciertos de las que se hicieren no se haga ni execute nada sin aprobación y asistencia vuestra, y mando que todas las órdenes que en razón de esto diéredes, se obedezcan, cumplan y guarden inviolablemente, que así conviene a mi servicio, y es mi voluntad”¹⁴⁵⁹.

Para Blanco Mozo, la actuación de Gómez de Mora en las Obras Reales, y especialmente en la polémica fábrica de la fachada del Alcázar de Madrid que incluyó un cambio “no autorizado” de las trazas, pudo haber tenido un peso específico en las nuevas competencias asumidas por el Superintendente¹⁴⁶⁰. El Monarca, y la propia Junta de Obras y Bosques, recuperarían su legítima autoridad en la dirección de las construcciones reales,

¹⁴⁵⁹ AGP, Cédulas Reales, t. XIII, f. 34v. Llaguno conocía el contenido de este documento, citándolo parcialmente en su texto. Ceán, en las Adiciones, copió un traslado de la Cédula Real, fechada el 23 de noviembre de 1630 y dirigida al gobernador de Aranjuez, D. Francisco de Prado y Meneses, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, pp. 171-172 y nº XXXII, p. 373.

¹⁴⁶⁰ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 156-157.

autoridad que mantendría bajo estricto control los movimientos del Maestro Mayor, al margen de su particular potestad para comunicar las trazas con el propio Rey. Como hemos analizado, esta fue una de las causas que provocó el cambio de trazas en las obras de la fachada del Alcázar madrileño, un pleito que todavía en 1628 continuaba abierto¹⁴⁶¹.

Es posible que en este contexto de hostilidades contra Gómez de Mora se produzca una de las primeras obligaciones del nuevo Superintendente, ordenada directamente por la Junta de Obras y Bosques: el reconocimiento de todas las obras efectuadas en el Alcázar, desde tiempos de la Superintendencia del marqués de Malpica. Por su interés, transcribimos la orden dirigida a Crescenzi: “Al marqués de la Torre, Juan Bautista Creçençio, para que vea las obras que se han hecho en palacio desde el tiempo de Malpica, he informe: En la Junta de 10 deste mes en que concurrieron como V[uestra] s[eñoría] sabe los ss[eño]res ob[is]po gov[ernad]or del q[uart]to c[on]de de los arcos marq[ué]s de alcañices, c[ond]de de sora y tomas de angulo se acordo que v[uestra] s[eñoría] viesse y reconociesse todas las fabricas que se han hecho en el alcaçar desta villa desde la muerte del marques de malpica hasta hoy y la bondad firmeza y estabilidad que tienen y lo que han costado y legitimam[en]te valen y ajustando todo diese V[uestra] s[eñoría] q[uen]ta enla Junta para que se propusiese a su Mag[estad] lo acordado y que nuebamente pareciesse; avisolo a V[uestra] s[eñoría] para que se sirva de que esto tenga efecto m[a]d[rid] 12 de enero 1631”¹⁴⁶². Este memorial hubiera constituido un interesantísimo documento sobre el estado de las obras realizadas en el Alcázar, así como sobre los conocimientos en la materia del propio Crescenzi, pero no hemos podido localizarlo entre la documentación consultada. Posiblemente, las nuevas obligaciones del marqués de la Torre en la construcción del palacio del Buen Retiro le impidieron llevar a cabo el reconocimiento de la fábrica del Alcázar, una tarea compleja para la que con total seguridad habría contado con la ayuda del Aparejador Carbonel.

Como tendremos ocasión de comprobar, la actividad que Crescenzi despliega como Superintendente tiene una particularidad añadida a aquella cláusula para la intervención en trazas y conciertos. Crescenzi tendrá en muchas ocasiones el control económico en exclusiva de las obras que corren bajo su dirección. Sus antecesores, Malpica y Eriseira, autorizaban con su firma la tasación y el correspondiente pago de una obra, que efectuaba el pagador correspondiente, sin que tuvieran que intervenir en su remuneración. Crescenzi tendrá a su disposición el absoluto control de ingentes cantidades de dinero para distribuir a su entera conveniencia, con el total beneplácito del Monarca y al margen de los ministros de la Junta. Un dinero que, con gran frecuencia procedía del bolsillo de gastos secretos, como podremos comprobar. Los gastos más importantes se destinaron a las obras de reforma y ampliación del

¹⁴⁶¹ *Vid. Supra.*

¹⁴⁶² AGP, OyB, Registros, libro 25, f. 240vº, citado parcialmente en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 158 y n. 43.

Cuarto Real de San Jerónimo, convertido a partir de 1633 en la fábrica del Palacio del Buen Retiro, cuya contabilidad rara vez quedaba especificada en los registros del pagador Juan Gómez Mangas¹⁴⁶³. Sin embargo, la primera ocasión en la que observamos cómo es Crescenzi el responsable de la administración económica de una fábrica será en una obra más modesta: la construcción del nuevo Juego de Pelota en el Alcázar madrileño. Así, el 3 de octubre de 1630, cuando Crescenzi no había recibido todavía la Cédula Real con su nombramiento, Felipe IV ordenará al veedor de las obras del Alcázar, Sebastián Hurtado, que entregue al pagador de las dichas obras Juan Gómez Mangas, 2.000 ducados “para hacer el juego de pelota que se hace en palacio delante de la galería del cierzo para que se gastasen en aquella obra a distribución del marqués Juan Bautista Crescenzio, sin que por ningún caso se convirtiesen en otra cosa, ni la junta hubiere de tener mano para ello”¹⁴⁶⁴. En este sentido, resulta esclarecedor el hecho de que Crescenzi dispusiera de una llave que abría la “puerta primera de la paga” pocos meses después de producirse su nombramiento¹⁴⁶⁵.

Como han destacado los historiadores, desde Llaguno hasta Brown y Elliot, las amplias competencias que el monarca confirió al nuevo Superintendente y la proximidad de la construcción del Buen Retiro, dirigida totalmente por Crescenzi, no son hechos aislados. Posiblemente Olivares ya tuviera en mente comenzar las reformas en el Cuarto Real de San Jerónimo y necesitaba situar a su agente de confianza en la cúspide organizativa, al margen de la Junta de Obras y Bosques, para gestionar la construcción con rapidez y sin necesidad de dar demasiadas explicaciones.

Tras la muerte de Crescenzi (la madrugada del 10 de marzo de 1635), D. Martín Abarca y Bolea, Mayordomo de Felipe IV y marqués de Torres (o de las Torres), fue nombrado Superintendente de las Obras Reales con una gran celeridad, el 12 de marzo de 1635. El cambio que se produce a partir de este momento en las competencias y representatividad del Superintendente queda patente desde el mismo nombramiento. La

¹⁴⁶³ Es muy sencillo comprobar este extremo al analizar los registros de la contabilidad presentes en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450.

¹⁴⁶⁴ AGP, OyB, Registros, libro 25, f. 230rº. Como veremos, también el marqués de Torres, sucesor de Crescenzi en la Superintendencia, podrá disponer de dinero para repartir según su conveniencia en algunas obras, siempre de escasa envergadura, *vid. Infra*. Con anterioridad, algunos miembros de la Junta disponían de cierta libertad a la hora de distribuir el dinero de las arcas reales. Por ejemplo, Tomás de Angulo recibirá 2.000 ducados en septiembre de 1629 para distribuirlos en los reparos del cuarto de la Reina, *vid. AGS, TMT, 3ª época, leg. 1450, s.f. (4/9/1629)*.

¹⁴⁶⁵ El cerrajero Miguel Hernández fue el encargado de realizar la llave, *vid. AGS, TMT, 3ª época, leg. 1450, s.f. (1630)*. Dos años después, Juan López tuvo que volver a hacer la cerradura y la llave para esta misma puerta, siempre destinada al marqués de la Torre: “A Juan Lopez cerrajero cien r[eale]s por una cerradura grande que hixo y asiento para la puerta de la paga que es donde se mete el dinero para las d[ic]has obras y la d[ic]ha llave es para el marques de la torre superintendente dellas”, que fue tasada por Alonso Carbonel el 15 de mayo de 1632, en AGS, TMT, 3ª época, leg. 1450, Destajos 1632, s.f. Esta noticia fue también recogida en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 157, n. 41, donde se cita AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 626 (17/5/1632).

Cédula Real suprime, de manera explícita, toda referencia al control de las “trazas y conciertos” de las fábricas. Y además se alude al marqués de Malpica y al conde de Salazar (ni siquiera al conde de la Eriseira), como únicos antecesores en el cargo, omitiendo la excepcional figura de Crescenzi: “Al Marques de Torres mi mayordomo he encomendado cuide de mis obras en conformidad que lo hizieron el Conde de Salazar y Marqués de Malpica y es mi voluntad que por raçon desta ocupación se le den cien ducados cada mes situándoselos en la parte y forma que gozaba su sueldo el Marqués de la Torre y que entre en la Junta de Obras y bosques en esta conformidad se harán los despachos necesarios. Y así mismo os nombro para Superintendente de las obras deste Alcázar de Madrid y cassas de su contorno, exceptuando la del Buen Retiro, Vacía Madrid y la Çarcuela sus anejos, porque esto toca y ha de tocar al Conde Duque de San Lúcar, mi alcaide perpetuo [...] para que en la conformidad que lo hicieron el Conde de Salazar y el Marqués de Malpica cuideis dellas y las órdenes que diéredes en esta razón se cumplan, obedezcan y guarden precisamente que así combiene a mi servicio y es mi voluntad”¹⁴⁶⁶.

Desde 1632, el marqués de Torres había mantenido un cierto contacto con los miembros de la Junta, incluido el propio Crescenzi, debido a su condición como representante de la Junta de Obras y Bosques ante la Junta de la Media Anata¹⁴⁶⁷. Con su nombramiento, la Junta de Obras y Bosques quedaba de nuevo constituida íntegramente por nobles castellanos al servicio de Su Majestad, al margen de su mayor o menor interés y sensibilidad en cuestiones de índole artística.

A diferencia de Crescenzi, que ejercería desde la Superintendencia una verdadera autoridad en la materia, las intervenciones que podemos rastrear del marqués de Torres como Superintendente pueden relacionarse efectivamente con las de sus anteriores predecesores, especialmente el conde de la Eriseira y el primer marqués de Malpica, y subrayan su autoridad en el control y la gestión administrativa de las obras. Así lo subraya también el veedor autor de un informe citado por García Morales, denunciando los abusos cometidos por los superintendentes en 1711: “El terzero Superintendente fue un Cavallero Italiano, Don Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre y el primero a quien se le despachó título en forma en 14 de octubre de 1730 [1630] y en quien mas se extendió la potestad de este empleo pues

¹⁴⁶⁶ AGP, Expediente Personal, C/1039/17. La orden real para su nombramiento fue dada del 12 de marzo, pero la Cédula se expidió el 16, *vid.* AGP, Reales Cédulas, t. XIII, f. 166v. Sabemos que D. Bernardino de Velasco y Aragón, conde de Salazar, había ingresado en la Junta de Obras y Bosques en 1608, *vid.* AGP, Secc. Adm., Leg. 5087, citado en TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 302, nota 10 y DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, p. 137. Aquí permaneció hasta 1621, sin que tengamos constancia de que hubiera efectivamente ostentado el cargo de Superintendente, aunque parece que se ocupó en las obras de construcción del zaguán nuevo del Alcázar en 1619, *vid.* AGS, TMC, Leg. 1496, s.f. (19/1/1620).

¹⁴⁶⁷ La Junta de la Media Annata, creada en 1630, se encargaba de recaudar este impuesto entre los cargos públicos designados por el Monarca, *vid.* DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2002), *op. cit.*, p. 204. Precisamente Juan María Forno, criado de Crescenzi, dirigió al marqués de Torres sus quejas ante la precipitada y excesiva actuación de los funcionarios de la Junta de la Media Annata tras la muerte de Crescenzi, *vid.*, AGP, Personal, Exp. 16813/30 (11/5/1635).

comprende las Obras del Alcázar de Madrid, Casa de Campo, Pardo, Valsaín, El Escorial, Aranjuez y Azeca; este Caballero seria Perito ynteligente en fábricas, pues emanó esta gracia y la de Señor de la Junta de Obras y Bosques de haver tenido antes la intendencia de la fábrica del Panteón de San Lorenzo el Real; a ninguno de los siguientes se les concedió más authoridad que a éste; antes bien, todos pretendieron se expresase en sus títulos en términos que sirviesen este empleo como le havía servido este Caballero”¹⁴⁶⁸. Y continúa haciendo una interesante disección de las competencias específicas de Crescenzi como Superintendente: “Y si se haze reflexión de las palabras del título de Crescencio se hallarán dos partes separadas y distintas una de otra. La una es que en él se haze merced o nombra para que asista a la Junta de Obras y Bosques, con la facultad de entender en todo lo que se trata y de consultar omo los demás que sirven en ella. Y prosiguiendo en la otra parte dice: Asímismo os nombro por Superintendente de las Fábricas y Obras de las Casas Reales que quedan expresadas para que así en las trazas como en los conziertos de las que se hiziesen, no se haga ni execute nada sin su aprobación y asistencia. Y se manda que todas las órdenes que diese en razón de esto se le obedeciese, cumpliese, guardase ynviolablemente”¹⁴⁶⁹.

Quizá la intervención más conocida del marqués de Torres, atribuida durante años de manera totalmente injustificada a Crescenzi, sea su destitución en el cargo de Ayuda de la Furriera al Maestro Mayor Juan Gómez de Mora, como consecuencia de un lamentable episodio protagonizado por el robo de uno de los Tizianos de la colección real y su sustitución por una copia¹⁴⁷⁰. En la recopilación de noticias publicada por Antonio Rodríguez Villa en 1886 se indicaba cómo el 18 de octubre de 1636 “Juan Gómez de Mora ha entregado a Simón Rodríguez las pinturas de Palacio y va entregando lo demás que tenía á cargo, asistiendo a todo el Señor Marqués de las Torres. Su oficio lo exerce en interín Carbonel, mientras llega de Valladolid Francisco de Prades, en quien han proveido la propiedad. Tan caro le ha costado á Mora haber presentado á Don Lorenzo Ramírez un cuadro de Ticiano que era de S[u]

¹⁴⁶⁸ GARCÍA MORALES, Victoria (1994), *op. cit.*, t. I, p. 357.

¹⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 358. Y concluye nuestro anónimo autor: “Y de ambas partes se infiere y aún expresamente se califica que como a Sr. de la Junta se le dio autoridad unido con los demás Señores para consultar en provisiones y en todo lo que entiende este Trinubal Superior; y le excluye de esto como Superintendente, limitándole en este empleo a solo la dirección y acierto de las fábricas y obras, contemplándole ynteligente en ellas”. Con esta interpretación (parcial y sesgada acerca de la procedencia de la autoridad del Superintendente), este Veedor pretende desacreditar la figura del Superintendentes, criticando los excesos de poder cometidos: “[...] que más que al servicio de Su Majestad, se han dirigido los Superintendentes a extender la mano cada uno en su empleo o ejercicio, se han sacado papeles para presentarse y muchos de los presentados no se han restituido y otros no se han buuelto su lugar”, *ibidem*, p. 358.

¹⁴⁷⁰ Las primeras noticias sobre este suceso en AZCÁRATE, José Manuel (1962), *op. cit.*, pp. 520 y ss; asimismo TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 93 y TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 312 e Id. (1986), *op. cit.* pp. 31-32. Tovar mantuvo siempre firme su convicción de que estos hechos podían imputarse a la envidia que Crescenzi sentía ante los méritos de Gómez de Mora, de manera directa o indirecta (incluso después de la muerte del marqués), una hipótesis insostenible a la luz de las fuentes y documentos. Compartimos plenamente la exposición de los hechos recogida en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 186-192, a quien remitimos para su análisis.

M[agestad] y haber puesto una copia en su lugar, y también se ha tomado muy mal que Don Lorenzo lo recibiese”¹⁴⁷¹.

Una nueva confirmación de este hecho, en los *Diarios de Madrid*, publicados por Fradejas: “Su Magestad continuando la orden que tenía dada que se le tomase cuenta a Juan Gómez de Mora maestro mayor de las obras de Palacio le quitó el oficio y se dize haverle dado a un fulano quadros natural de Valladolid y que todo lo ha causado el haber faltado una pintura de palacio”¹⁴⁷². La fecha de esta crónica, nos permite situar el suceso en septiembre de 1636, cuando efectivamente a Gómez de Mora le fue suspendido el sueldo¹⁴⁷³.

Este episodio fue la gota que colmó el vaso en la fortuna cortesana del Maestro Mayor de Obras Reales. Fuera o no una estrategia para acabar con su presencia en la corte, resulta evidente cómo marcará la caída en desgracia de Gómez de Mora, quien pocos meses después será apartado de sus funciones en Madrid y “desterrado” a tierras murcianas a comienzos de 1637¹⁴⁷⁴. Así quedaba recogido en otra crónica, publicada de nuevo por Fradejas y fechada el 13 de enero de 1637: “Juan Gómez de Mora parte para Murcia a donde va por mandado de Su Magestad para asistir a la conducción de aguas para el riego de aquella tierra. Despidióse del Señor Conde Duque diciéndole que iba a Murcia conforme a lo que su Magestad y su Excelencia le habían mandado y que si aquí había errado, procuraría enmendarlo allá y que Su Excelencia creyese de que su yerro, si lo había habido, había procedido de ignorancia y no de voluntad. Respondió su Excelencia que lo creía así”¹⁴⁷⁵. La falta de sintonía entre Gómez de Mora y Olivares era un hecho evidente, como demuestra la llamativa ausencia del Maestro Mayor del rey en la construcción del Palacio Real del Buen Retiro, sustituido en funciones por Crescenzi (desde la Superintendencia) y por Alonso Carbonel (como principal arquitecto responsable). El peso específico de Olivares en el alejamiento de la corte de Gómez de Mora queda confirmado cuando comprobamos cómo, tras la caída del valido (en 1642) se producirá

¹⁴⁷¹ RODRIGUEZ VILLA, Antonio, *La corte y monarquía de España en los años 1636 y 37*, Madrid, Luis Navarro, 1886, pp. 44-45. Taylor fue uno de los primeros en hacerse eco de la noticia, *vid.* TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 93. El listado de los objetos procedentes del Guardajoyas, entregados por Gómez de Mora, en AGP, Secc. Adm., leg. 768 (26/11/1636), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 187, n. 59.

¹⁴⁷² FRADEJAS, José, “Diario madrileño de 1636 (24 de mayo a 27 de diciembre)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 16, 1979, pp. 97-161 (p. 135), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 187.

¹⁴⁷³ AGP, Felipe IV, leg. I bis, pliego 845 (31/12/1626), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁷⁴ Entendemos, al igual que Bustamante, Blanco Mozo o Blasco Esquivias, cómo la presencia de Gómez de Mora constituía un obstáculo en la actividad constructiva que tanto Felipe IV como Olivares, querían llevar a cabo en la Villa y Corte. Su franca oposición a las novedades planteadas por Crescenzi, además de sus constantes problemas con la administración de la Junta de Obras y Bosques, abonarían el terreno para su obligada marcha. Aunque Virginia Tovar sostiene que nunca existió tal destierro, y ciertamente nunca se desposeyó a Gómez de Mora de su cargo como Maestro Mayor de las Obras Reales, resulta evidente que Olivares consigue su propósito.

¹⁴⁷⁵ FRADEJAS, José (1979), *op. cit.*, p. 99; AZCÁRATE, José Manuel (1962), *op. cit.*, p. 520 y TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 32, n. 121.

de forma casi inmediata la restitución de Gómez de Mora en sus funciones. El 21 de julio de 1643 el Maestro Mayor de Obras Reales cursará una petición para que le sea restituido el salario que había dejado de percibir durante los años pasados en Murcia.

Azcárate publicó un confuso documento, que provocó la supuesta intromisión de Crescenzi en el asunto del robo del Tiziano: “Por los libros de Veeduría y Contaduría de las Obras Reales de mi oficio, parece que Su Magestad por su Real Cédula, su fecha, en el Pardo en 11 de febrero de 1611, nombró a Juan Gómez de Mora por Maestro de sus Obras y trazador de ellas con quatrocientos ducados de salario cada año, los cuales le están pagados hasta ultimo de diciembre de 1634, que ceso en el dicho oficio por haberlo ordenado así el Marqués de la Torre, Superintendente que a la sazón hera de las obras por su papel de 18 de septiembre de 1636”¹⁴⁷⁶. Todas las pruebas permiten concluir que existe una confusión. Ni Gómez de Mora deja de percibir su salario en 1634, ni es por tanto Crescenzi el marqués que emite la orden el 18 de septiembre de 1636. La propia declaración de Gómez de Mora que acompaña el documento, confirma las fechas exactas y la identidad del responsable: “Juan Gómez de Mora, Maestro y trazador de dichas obras reales, dize que el Marqués de las Torres, Mayordomo que fue de su Magestad y Superintendente de las dichas obras reales, por su papel del 18 de septiembre de 1636, dize que V[uestra] M[agestad] manda que no acudiese ni exerciese sus oficios sin orden de V[uestra] M[agestad] y que cesasse su salario hasta que V[uestra] M[agestad] ordenase otra cosa y por decreto de V[uestra] M[agestad] su fecha en 21 de junio desde año 1643, le manda bolber a servir los dichos oficios y porque en el discurso de todo ese tiempo no se le ha pagado salario, ni cosa por quenta de la V[uestra] M[agestad], humildemente suplica se sirva de mandar que se le pague el dicho salario de todo el tiempo que se le debe, pues aunque no ejerció sus oficios en Palacio, aca afuera asistió a todo lo que se le mandó de parte de V[uestra] M[agestad], en cuyas consideraciones y de los muchos años que a que sirve, mande se le pague el dicho salario como lo espera de su real mano”¹⁴⁷⁷. De hecho, el 6 de marzo de 1637, Gómez de Mora entregaba al marqués de Torres unas “plantas, trazas y papeles” que el Maestro Mayor guardaba en su casa, procedentes del Alcázar¹⁴⁷⁸.

En calidad de Superintendente, el marqués de Torres intervino en varias fábricas reales, acompañado en sus funciones de supervisión y control por el Maestro Mayor Gómez de Mora antes de su destierro¹⁴⁷⁹. También participó, junto con Alonso Carbonel y el aparejador Martín Ferrer, en la visita de reconocimiento que varios oficiales reales hicieron a

¹⁴⁷⁶ AGS, OySR, leg. 342, f. 15, transcrito en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 188, n. 68. El documento fue también citado en AZCÁRATE, José Manuel (1962), *op. cit.*, p. 520, y nuevamente argumentado en TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 32, nota 122.

¹⁴⁷⁷ AGS, Obras y Sitios Reales, Leg. 342, f. 15, citado en TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 32, nota 126.

¹⁴⁷⁸ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2009), *op. cit.*, pp. 71-74.

¹⁴⁷⁹ Por ejemplo en los reparos del picadero de la plaza de la Priora, *vid.* AV, Secretaría, 1-161-26, 18/2/1636.

la fábrica del panteón escurialense, concertando algunos trabajos con los operarios y supervisando directamente los pagos, como hemos visto¹⁴⁸⁰. Al igual que ocurría con la gestión en tiempos de Crescenzi, su orden expresa era un requisito indispensable para comenzar las obras, trasladar materiales o autorizar los conciertos, pagos y tasaciones de las fábricas¹⁴⁸¹. Debemos subrayar cómo hemos encontrado constancia de que, en alguna ocasión y en obras de poca envergadura, también el marqués de Torres podía disponer del dinero de las arcas reales para repartir entre los trabajadores. Por ejemplo el 5 de enero de 1637, cuando el Rey lo autoriza a “gastar ciertos dineros en los reparos y otros aderezos que se han de hacer en la casa del tesoro para el hospedaje de la Princesa de Cariñan”¹⁴⁸².

3. Intervenciones de Crescenzi como Superintendente de Obras Reales

Desde la Superintendencia, Crescenzi llevó a cabo importantes actuaciones en el panorama artístico cortesano cuyo peso específico se ha visto minimizado y considerado tan sólo desde la mera burocracia administrativa. Un aspecto inherente al cargo que no resulta determinante en el caso excepcional de Crescenzi, como se observa tras el análisis de sus intervenciones. La construcción del palacio del Buen Retiro constituye el verdadero empeño del nuevo Superintendente, pero encontrará tiempo para intervenir en algunas de las fábricas más importantes de la corte, especialmente en la fachada del Alcázar de Madrid, un viejo conocido del marqués de la Torre. Juan Luis Blanco Mozo ha documentado las principales intervenciones efectuadas por Crescenzi durante su Superintendencia, especialmente vinculadas a la nueva construcción del Buen Retiro y a las obras en el Alcázar de Madrid. El análisis de los registros de contabilidad del pagador de las Obras Reales Juan Gómez Mangas, que ejerció su cargo coincidiendo con la Superintendencia del marqués de la Torre (1626-abril de 1635), resultan especialmente interesantes para seguir la intensa actividad burocrática a la que Crescenzi se enfrentó desde su nuevo cargo como funcionario regio¹⁴⁸³. Su análisis demuestra cómo Crescenzi pasó cinco años absolutamente enfrascado y absorbido por su

¹⁴⁸⁰ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3, s.f. El 15 de octubre de 1639, el fundidor de bronce Gregorio Montero declaró haberse concertado con el marqués de Torres y Alonso Carbonel, para la ejecución de algunas molduras de bronce de las urnas del Panteón. De hecho, para comenzar el trabajo reciben 200 reales por anticipado del propio Superintendente, en *ibídem* (1641). Asimismo, contratará con el marmolista Pedro de Tapia el nuevo chapado del solado, en 13 de octubre de 1638, en AGS, TMC, Leg. 1578, s.f.

¹⁴⁸¹ En relación con El Escorial, en agosto de 1635 el marqués de Torres solicitó la traída de mármoles y jaspes procedentes del panteón, para la obra del Oratorio de la Reina, *vid.* AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3, s.f. (13/8/1635).

¹⁴⁸² AGS, TMC, leg. 1496, s.f. (5/1/1637).

¹⁴⁸³ Esta completa documentación puede consultarse en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. Se trata de un traslado de los registros de cuentas del pagador Juan Gómez Mangas, posiblemente efectuado en relación con la liquidación de sus deudas por parte de sus herederos en 1662.

trabajo al servicio del monarca, teniendo en cuenta que en estos mismos años comenzó la frenética construcción y decoración del palacio del Buen Retiro.

Como había ocurrido con otros Superintendentes, como el marqués de Malpica o el conde de la Eriseira, no podía efectuarse ninguna libranza sin la orden expresa del Superintendente (o en su ausencia puntual, de algún otro responsable de la Junta de Obras y Bosques o similar). Sin embargo, la presencia abrumadora de Crescenzi en todos y cada uno de los movimientos en relación con cualquier obra y reparo de las Obras Reales nos confirma la verdadera autoridad que ejerció ante la Junta y ante el Monarca durante su superintendencia. Todo pasaba por su control, desde la compra de tejas o vidrios para realizar los reparos rutinarios en el Alcázar hasta el estiércol necesario para abonar los jardines de la Reina, pasando por obras de mayor enjundia como fueron la construcción del nuevo juego de la pelota en el Alcázar, el zaguán, cubierta y paso de coches del palacio del Pardo o las nuevas habitaciones de la reina y el rey en las bóvedas del cuarto bajo del Alcázar¹⁴⁸⁴. En este sentido, destacaremos la supervisión de las obras de carpintería de un corredor realizado en el jardín de los naranjos, para lo cual Crescenzi suministró directamente la traza, como veremos.

Entre sus intervenciones también actuará como tasador en alguna ocasión, una actividad que requería de conocimientos precisos y que solía correr por cuenta de los maestros reales (aparejadores y pintores, principalmente). Además es muy posible que su intervención incluyera una notable rebaja en los precios finales, una práctica habitual del marqués de la Torre en varias ocasiones tanto en Madrid como en Roma. Con órdenes de Crescenzi en calidad de Superintendente, se ejecutó el túmulo por las honras fúnebres de la reina de Polonia en el monasterio de las Descalzas, a instancias del Monarca. En su construcción, trabajaron el maestro de obras Jusepe Pérez y el carpintero Martín Martínez, cuyo trabajo fue tasado por el aparejador Martín Ferrer el 12 de septiembre de 1631¹⁴⁸⁵. En la decoración pictórica del túmulo trabajaron los pintores Pedro Polanco y Julio César Semín¹⁴⁸⁶. En concreto, el trabajo de Semín consistió en la ejecución de “los escudos de armas y muertes para el túmulo para las honras de la reina de polonia que su mag[esta]d mando hacer en las descaldas con orden del marqués de la torre superintendente de las Obras Reales”. Según consta en la anotación de Gómez Mangas, el trabajo de Semín fue tasado en 950 reales que le fueron librados el 10 de septiembre de 1631¹⁴⁸⁷.

¹⁴⁸⁴ Remitimos a BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 169-174.

¹⁴⁸⁵ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. Destajos 1631. El pagador especifica que Martínez “hizo tres acheros de madera de a trece pies de largo y siete de alto de grueso de tablón”. La libranza estaba firmada por Gómez de Mora y Sebastián Hurtado, maestro mayor y veedor de las Obras Reales.

¹⁴⁸⁶ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. Polanco se encargó de pintar de negro los tres “acheros”.

¹⁴⁸⁷ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f.

Sin embargo, el 12 de agosto de 1632 se vuelve a registrar una nueva tasación de los trabajos efectuados por Semín, esta vez mucho más específica: “[Semín] pinto noventa y quatro escudos los quattro dorados de a dos pliegos de marca mayor quarenta de a pliego de marca mayor y los quarenta y quatro medianos que fueron para las honras [de la reina de polonia] y ansimismo quarenta muertes grandes plateadas en pliego de marca mayor para la colgadura y otras veinte muertes para las gradas del lado del túmulo y para debajo de la capilla mayor que fueron medianas [...] como todo parecio por la tassacion que de ello hizo el marques de la torre de la Junta de Obras y bosques y superintendente della en doce de agosto del d[ic]ho año de seiscientos y treinta y dos y se le libraron con horden del dicho marques por libranza de los susod[ic]hos de doce de agosto del d[ic]ho año”¹⁴⁸⁸.

Aunque no hemos podido constatar más intervenciones de Crescenzi como tasador, no nos resulta extraña esta práctica por parte del nuevo Superintendente. Es posible que Semín no acabara percibiendo los prometidos 950 reales por su trabajo en septiembre de 1631. La directa intervención del Superintendente, quien además conocía directamente a Semín, probablemente agilizaría el cobro de lo adeudado, aunque fuera rebajando parte de lo tasado inicialmente¹⁴⁸⁹.

Muy pronto Crescenzi utilizará su capacidad para intervenir así en las trazas como en los conciertos de las obras, beneficiando especialmente al Monarca a la hora de concertar mejores precios con los artistas (aunque sea en detrimento de la calidad de la obra, como veremos). En 1630, Juan Gómez de Mora entregó la traza firmada para ejecutar las obras de acondicionamiento de la nueva sala de Consejo de Castilla que debía realizarse en el segundo patio del Alcázar. Las obras fueron pregonadas conforme a las condiciones firmadas por el Maestro Mayor, el ocho de abril de 1630, por orden de Don Francisco de Tejada y Mendoza, que supervisaba la obra por cuenta de los señores del Consejo Real¹⁴⁹⁰.

Una vez estudiados los precios ofrecidos por tres maestros de cantería (Juan Díaz, Pedro de Vergara y Andrés Díaz), se admitieron aquellos dados por Andrés Díaz “por ser más moderados y en más beneficio de la d[ic]ha obra”, con lo cual vuelve a pregonarse la

¹⁴⁸⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. Destajos 1632. Los “susodichos” podrían ser Gómez de Mora y Hurtado, presentes en la libranza anterior. Semín dio carta de pago ante Baltasar Criado de Bolaños, escribano, el 14 de agosto de 1632.

¹⁴⁸⁹ Durante su etapa como Superintendente, Crescenzi también tuvo que supervisar la ejecución del túmulo para las honras fúnebres erigido en la capilla del Alcázar por la muerte de la Infanta de Flandes, que ejecutó Jusepe Pérez en enero de 1634, AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. Destajos 1634.

¹⁴⁹⁰ AV, Secretaría, 1-160-29, s.f.: “[Auto] En la villa de m[adrid] a seis de abril de 1630 el s[eñor] Don F[rancisco] de Texada y mendoza del con[sejo] y camara de su mag[esta]d a quien por los señores del d[ic]ho consejo esta cometido la obra que sea de hazer en el segundo patio del alacazar de su mag[esta]d para mudar a el las salas del consejo real aviendo visto la traça y condiciones para el d[ic]ho efecto hechas por Juan Gomez de Mora maestro mayor y trazador mayor de las obras de su mag[esta]d, mando se pregonen en la plaça mayor desta villa y en las demas partes donde se acostumbra que si alguna persona quisiere hacer postura [...]”.

contratación por si hubiera alguna otra rebaja¹⁴⁹¹. A pesar de las suculentas rebajas ofrecidas por Alonso Hernández, Juan Martínez o Francisco de Benavente (quien asume una rebaja total de 1.150 ducados), el 30 de septiembre Tejada vuelve a ordenar que se pregone la obra. Finalmente, el 2 de octubre quedará concertada con el último de los maestros en presentar postura, Francisco de Benavente, maestro de obras habitual al servicio de las Obras Reales que tenía una amplia experiencia en el Alcázar madrileño¹⁴⁹².

Sin embargo, no serían los precios definitivos ya que el 16 de octubre de 1630, Crescenzi exigirá una nueva rebaja de 350 ducados: “A de asentar una baja en la obra de los consejos por F[rancis]co benabente de trescientos i cinquenta ducados que seran juntos con los mil i cinquenta de la baja i mil y quatro cientos dejandose la escritura en su fuerça y bigor como se esta = advirtiend[os] que a de ser a orden mia y que Alonso Carbonel aparejador maior de las obras a de acudir a medir las cosas ocultas que ubiere i a açer [l]a quenta [...] gastados los mil ducados que se [h]an de dar de presente y asimismo a de acudir a todo lo tocante de tasacion y materiales que se gastaren para que se [h]aga como conviene en m[adri]d a 16 de octubre 30”, rubricado por Juan Bautista Crescenzio, marqués de la Torre¹⁴⁹³.

Después de la maniobra orquestada con el beneplácito de Tejada para apartar a Gómez de Mora de la construcción de la Cárcel de Corte, ocurrida apenas un año antes (como veremos), de nuevo el Maestro Mayor de las Obras Reales ve limitada su actuación por culpa de la nueva autoridad de Crescenzi y de Carbonel. Crescenzi especifica claramente como cualquier movimiento en relación con la construcción “ha de ser a orden mía” y cómo Carbonel será el encargado de medir y tasar todo lo ejecutado. Sin embargo, Gómez de Mora seguirá autorizando algunos cambios en el proyecto original de la obra.

Posiblemente a instancias del nuevo Superintendente (que no duda en ejercer su autoridad tanto en las trazas como en los conciertos de las obras), el 22 de octubre de 1630 se

¹⁴⁹¹ AV, Secretaría, 1-160-29, s.f.: “[Autto] En la v[ill]a de m[adri]d a once dias de 1630 estando en las casas del s[eñor] don fco de texada [...] se juntaron en presencia de su s[eñori]a muchos maestros de obras para hazer posturas en la obra q[ue] se haze en el alcazar desta villa para mudar las salas del cons[ejo] real al segundo patio y aviendose mostrado la traza y condiciones para ello hechas sea percibio a los d[ic]hos maestros dieseen precios para hacerca de la obra y aviendo visto los q[ue] dieron Juan Diaz Maestro de cant[eria] = Pedro de Vergara = y Adres Diaz, m[ae]str[o] de obras = se admitieron por su s[eñori]a los dados por el d[ic]ho andres dias por ser mas moderados y en mas beneficio de la d[ic]ha obra y mando que conforme a ellos se vaya pregonando desde aqui a el jueves en ocho, diez y ocho deste mes y que para ese dia se apercibia remate a las seis de la tarde en las d[ic]has casas de su s[eñori]a y lo señalo”.

¹⁴⁹² AV, Secretaría, 1-160-29, s.f.: El remate se produjo en las casas de Tejada en presencia del maestro mayor Juan Gómez de Mora y de “otras muchas personas m[ae]str[os] de obras”. A continuación, se describe el concierto que realizaron el seis de octubre de 1630 Benavente y su mujer, Esteban Correa y Pedro de Merlo como fiadores.

¹⁴⁹³ AV, Secretaría, 1-160-29, s.f. A continuación, Benavente reconoce la baja, de manera que queda rematada en 1.400 ducados, y añade: “y la d[ic]ha obra a razon del s[eñor] Marques de la torre superintendente mayor de todas las obras reales y que Alonso Carbonel aparejador mayor de las obras de su magestad aya de acudir a medir las cosas ocultas q[ue] tuviere y hacer tanteo de lo que fueren montando la obra para darle el dinero necesario, y asi mismo ha de acudir a todo lo tocante ala tasacion y materiales”. También Tejada aprueba la rebaja.

dan unas nuevas condiciones para la obra de la sala del Consejo donde se recoje una modificación sustancial: “Es qondicion que todos los arcos y pies derechos que han de hacer en esta obra aunque estaba tratado que ubiesen de ser de cantería se [ha de] hacer [...] que lo uno y otro se haga de albañilería labrada con ladrillo de la ribera bien cocido y con yeso bueno mezclado con [...] de yeso blanco de [...] como todo ello se le ira ordenando al maestro”. Estas nuevas condiciones están firmadas por Juan Gómez de Mora y significativamente por Alonso Carbonel, al margen¹⁴⁹⁴.

Después de algunas propuestas, Juan de Chavarría, maestro de obras, y Tomás de San Martín ofrecen una baja de 1.900 ducados en toda la obra “la qual d[ic]ha obra haran a orden del s[eño]r marques de la torre superintendente mayor de todas las oras reales y el d[ic]ho Alonso carbonel [h]aya de acudir a medirlas [...]”, firmado por el marqués de la Torre y Alonso Carbonel, el 23 de octubre¹⁴⁹⁵. En el concierto de las obras efectuado con estos dos maestros el 8 de noviembre de 1630, Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel firmarán conjuntamente las condiciones e instrucciones para realizar la obra, especificándose que ahora debe ser de albañilería lo que antes era de cantería. La traza conforme a la cual debe realizarse la obra del Consejo, sin embargo, seguirá siendo será aquella facilitada por Juan Gómez de Mora sin que exista modificación sustancial en ella¹⁴⁹⁶.

a) La fachada del Alcázar: el derribo de la Torre del Sumiller y la maqueta del Museo de Historia de Madrid

El 2 de diciembre de 1630, apenas mes y medio después de su nombramiento oficial, Crescenzi ordena la compra de madera para levantar los andamios necesarios y derribar “la torre nueva de piedra berroqueña que es la que llaman del Sumiller que está en la fachada de palacio”¹⁴⁹⁷. Sebastián de Chavarría y Tomás de San Martín se encargan de “hacer de manos los andamios e yngenio de madera para redibar [derribar] la torre de piedra berroqueña de sumiller y de bajar la d[ic]ha piedra a la plaça de palacio todo lo cual se les a de paga a tassa[ci]on como con ellos está concertado”¹⁴⁹⁸. Aunque el andamio estaba construido en mayo de 1631, fecha en que Alonso Carbonel se encarga de la tasación de la grúa y andamiajes, el efectivo derribo de la torre sería paralizado y suspendido hasta 1632, cuando

¹⁴⁹⁴ AV, Secretaría, 1-160-29, s.f.

¹⁴⁹⁵ AV, Secretaría, 1-160-29, s.f.

¹⁴⁹⁶ Ante las protestas de Francisco de Benavente, que declara haber comenzado ya con la obra de cantería, Chavarría y San Martín le ceden la construcción, AV, Secretaría, 1-160-29, s.f. (14/11/1630).

¹⁴⁹⁷ AGP, Sec. Adm., leg. 5208, pliego 54 (2/12/1630), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 165, n. 77.

¹⁴⁹⁸ La primera libranza fue otorgada el 19 de noviembre de 1630, *vid.* AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. Destajos 1630. Se les pagaron en total 4.050 reales distribuidos en 5 libranzas. Carbonel se encargó de tasar la grúa el 6 de mayo de 1631.

fue adjudicado al equipo formado por el maestro cantero Juan Francisco de Sormano¹⁴⁹⁹. Como subrayaba Blanco Mozo, el derribo de la torre corrió enteramente por cuenta de Crescenzi y de Carbonel, sin la más mínima intervención de Juan Gómez de Mora.

Este derribo supone el primer paso para modificar, de manera definitiva, el aspecto de la antigua fachada proyectada por Gómez de Mora que siempre mantuvo un esquema basado en cuatro torres. En cambio, la supresión de las dos torres medievales que flanqueaban el pórtico principal de acceso, la del Sumiller y la del Bastimento, habría dado al Alcázar una visión marcadamente horizontal, claramente vinculada a la arquitectura italiana, aunque manteniendo la singularidad de las torres en las esquinas tan características de la arquitectura española desde tiempos de Felipe II¹⁵⁰⁰. Para algunos autores, este nuevo planteamiento de la fachada habría quedado plasmado materialmente en la maqueta del Alcázar madrileño (fig. 63) que afortunadamente podemos volver a contemplar en las nuevas instalaciones del nuevo Museo de Historia de Madrid (antiguo Museo Municipal), recientemente inauguradas¹⁵⁰¹.

Mesonero Romanos se lamentaba de la falta de recursos gráficos para poder reconstruir la imagen del antiguo Alcázar madrileño, destruido por el fuego y la piqueta. Sin embargo, consideraba interesante para conocer el aspecto que tuvo el edificio: “el pequeño modelo en relieve que se conserva en el Retiro”¹⁵⁰². Efectivamente este modelo no es otro que la maqueta del antiguo Alcázar, que varios años más tarde fue exhibida en la *Exposición del Antiguo Madrid* celebrada en 1926. En esta ocasión se mostraba como una de las piezas más singulares de la sala dedicada al siglo XVII, aunque los comisarios remarcaban cómo se trataba de un modelo en madera ejecutado en el siglo XVIII que reproducía con cierta fidelidad la imagen de la fachada del antiguo Alcázar, atribuida a Juan Gómez de Mora¹⁵⁰³.

¹⁴⁹⁹ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 166. Finalmente, en marzo de 1634, se tasaron los materiales sobrantes, en AHPM, Pº 5809, f. 151r (13/3/1634), *ibídem*, p. 166, n. 83.

¹⁵⁰⁰ En relación con la visión italiana de una nueva fachada propuesta por Crescenzi, *vid.* BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, pp. 158-159 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 166-167.

¹⁵⁰¹ Debemos agradecer el interés y la ayuda que en todo momento nos ha ofrecido el personal del Museo de Historia de Madrid, especialmente Dña. Esther Sanz, poniendo a nuestra disposición todos los recursos disponibles para el estudio de la maqueta, previamente a la inauguración de las nuevas instalaciones.

¹⁵⁰² MESONERO ROMANOS, Ramón, *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, Madrid, 1861, pp. 21-22.

¹⁵⁰³ “Del aspecto exterior del edificio, y especialmente de su *fachada* principal (la del Mediodía), obra de Juan Gómez de Mora, nos dan idea, el modelo en madera, del siglo XVIII, perteneciente al Museo Arqueológico Nacional [...]. En el centro de esta fachada, de gusto herreriano, que limitaban las torres de ángulo cubiertas, como los cubos de Poniente, con chapiteles de pizarra, se desarrollaba una alta portada, con columnas, rematada por el escudo Real. En lo más elevado de ella, asegura Mesonero, fue colocada, por orden del privado Valenzuela, la estatua ecuestre de Felipe IV, que estaba en el Retiro y hoy se alza en la plaza de Oriente, bajándose a los pocos años, durante el gobierno de D. Juan de Austria (1677), y siendo restituida a su primitivo lugar” (Miguel Velasco), *vid. Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, Sociedad española de amigos del Arte, Madrid, Gráficas Reunidas, 1926, pp. 40-41.

Iñiguez Almech fue el primer historiador en cuestionar la fecha de ejecución de la maqueta, fijada en el siglo XVIII por las fichas del catálogo del Museo Municipal¹⁵⁰⁴. Para Iñiguez, esta fecha debe corresponderse con la imagen que proyecta la maqueta, y en este sentido no hay ninguna duda de que la fachada representada no se corresponde con la imagen del Alcázar de principios del siglo XVIII. Como indicaba Iñiguez, la torre del reloj que presidía el Alcázar desde tiempos de Felipe II, fue sustituida durante el reinado de Carlos II por la cúpula de la capilla real (elemento ausente por completo de la maqueta).

Para Kubler la maqueta debía haber sido realizada con anterioridad a 1626. Según su análisis, reproduciría el proyecto de fachada planteado por Gómez de Mora y construido entre 1619 y 1627, una opción improbable por la ausencia de las cuatro torres¹⁵⁰⁵.

Barbeito introdujo una interesante novedad en su análisis de la maqueta: la relación de la fachada con un posible proyecto de Crescenzi ejecutado en 1630, a partir de su nombramiento como Superintendente de las Obras Reales. Con esta maqueta, Crescenzi pretendía ilustrar su proyecto de fachada horizontal a la italiana que incluía necesariamente el derribo de las dos antiguas torres que flanqueaban la portada de acceso¹⁵⁰⁶. La presencia del balcón que se abrió a finales de 1627 para dar luz a las habitaciones del cardenal infante Don Fernando y la ausencia de los dos balcones para iluminar la escalera de la pieza ochavada, realizados a partir de 1646, reafirmarían la nueva cronología propuesta para la maqueta¹⁵⁰⁷. Esta maqueta sería creada como modelo previo de una obra todavía no construida, con el objetivo de mostrar la obra final al monarca para lograr su aprobación¹⁵⁰⁸.

Aunque su vinculación con Crescenzi es más que posible, debido a la afición que sentía por la realización de este tipo de maquetas para servir como modelos de sus propias ideas, preferimos mostrar cierta cautela con respecto a su total responsabilidad en su realización. Sabemos que la maqueta fue trasladada a su actual emplazamiento como depósito del Museo Arqueológico Nacional, tal y como se señalaba en el catálogo de la Exposición del

¹⁵⁰⁴ IÑIGUEZ, Francisco (1952), *op. cit.*, pp. 71-72: “El mejor documento gráfico posible de apetecer es el modelo de madera que existe en el Museo Municipal (figs. 22 a 25). Consta allí como del siglo XVIII, fecha imposible enteramente”.

¹⁵⁰⁵ KUBLER, George (1957), *op. cit.*, p. 57. La intervención de Gómez de Mora en la génesis de la maqueta también fue subrayada en TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁰⁶ BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, pp. 158-159.

¹⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 159. Nuevamente en BARBEITO, José Manuel, “La maqueta de la fachada del Alcázar”, en LUZÓN NOGUÉ, José María (ed.), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, cat. exp. (Madrid, RABASF, 2007), Madrid, 2007, pp. 394-395. Fernando Marías también coincidirá en la fecha de ejecución de la maqueta, descartando acertadamente que pueda tratarse del modelo pagado en 1619, en MARÍAS, Fernando (1991), *op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁰⁸ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 168-169. Blanco Mozo añade a la hipótesis de Barbeito, la responsabilidad de Crescenzi en esta decisión.

Antiguo Madrid¹⁵⁰⁹. A partir de la referencia de Mesonero Romanos, quien indicaba la existencia en el Buen Retiro del modelo del antiguo Alcázar, podemos confirmar cómo formando parte de las colecciones del Real Gabinete Topográfico se encontraba un modelo del “antiguo Alcázar de Madrid” que, según consta en la documentación del Archivo de Palacio, fue trasladado desde el Casón del Retiro (sede del Gabinete) al Museo Nacional de Pintura y Escultura en 1854¹⁵¹⁰. Con posterioridad, el 23 de septiembre de 1873, se decidió su traslado al Museo Arqueológico desde donde pasó al Museo de Historia de Madrid¹⁵¹¹.

Si comparamos la maqueta del Alcázar con los escasos ejemplos que hemos conservado de maquetas o modelos del siglo XVII, observamos cómo se antepone un carácter funcional y práctico frente al acabado artístico. El conjunto general presenta un aspecto ciertamente rudimentario, aunque muy preciso en la definición arquitectónica, centrando además su atención en la fachada horizontal y utilizando una perspectiva adelantada que no permite estudiar el conjunto total del Alcázar¹⁵¹². Con frecuencia, las maquetas y modelos solían acompañar las trazas y condiciones de una fábrica nueva para que el cliente pudiera hacerse una idea más fiel del aspecto final pretendido por el arquitecto. Como ocurría con los modelos del panteón escurialense, estos modelos y maquetas servirían también para el estudio de los maestros a la hora de observar las dificultades de la obra definitiva, y planificar de manera más adecuada su construcción, por ello sabemos que desde Madrid los modelos del

¹⁵⁰⁹ La maqueta ingresó en el Museo Arqueológico Nacional el 23 de septiembre de 1873, procedente del Museo Nacional de Pintura y Escultura, *vid.* Archivo del Museo del Prado, Caja 81, leg. 11504, exp. 16, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2013), *op. cit.*, p. 195, n. 34.

¹⁵¹⁰ AGP, 11.796/23 (14 y 18/11/1854), citado QUIROS LINARES, Francisco, “Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real gabinete topográfico de Fernando VII. Una aproximación”, en *Ería. Revista cuatrimestral de Geografía*, 1994, pp. 203-224 (p. 219, n. 55) [<http://www.uniovi.es/reunido/index.php/RCG/article/view/1179/1098>] (f.u.c. 15/8/2015) y AMP, Caja 1367, leg. 114.01, exp. 6, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2013), *op. cit.*, p. 195, n. 34. El Real Gabinete Topográfico fue una efímera institución, creada a expensas de Fernando VII, que pretendía conservar y ejecutar maquetas y modelos topográficos y arquitectónicos de los edificios y ciudades más singulares de España, como ejercicio de exaltación y propaganda de la monarquía. Al frente del Gabinete estuvo el brigadier León Gil de Palacio, autor de la famosa maqueta de Madrid, que dirigió la Institución entre 1832 y 1854, fecha en la cual fue definitivamente suprimida. En un primer momento había ocupado las dependencias del antiguo Salón de Reinos, siendo trasladado en 1841 al Casón, dos de los pocos edificios supervivientes del palacio del Buen Retiro. Albergaba una interesante colección de maquetas procedentes de las colecciones reales y del museo de Artillería, entre otras la maqueta del Palacio Real Nuevo de Juvarrá, un modelo “del monasterio de El Escorial”, modelos de varias dependencias de la Alhambra, de la fuente de Narciso, la Puerta de Atocha... Sobre el Real Gabinete Topográfico *vid.* MOLEÓN, Pedro, “El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1843)”, en *Reales Sitios*, nº 140, 1999, pp. 35-47.

¹⁵¹¹ BLANCO MOZO, Juan Luis (2013), *op. cit.*, p. 195, n. 34.

¹⁵¹² Quizá por esa pulcritud arquitectónica resulta sorprendente la equivocación con el número total de vanos que se abrían en la fachada principal, *vid.* BARBEITO, José Manuel (2007), *op. cit.*, p. 395.

panteón fueron trasladados a El Escorial para que pudieran ser analizados con detenimiento por los maestros de obras¹⁵¹³.

Aunque no descartamos la participación de Crescenzi en la ejecución de la maqueta, una de sus principales actividades para los monarcas españoles, queremos anotar aquí nuestras dudas acerca de su verdadera cronología y posible paternidad. El desconocimiento de los pormenores en los cuales se produjo el ingreso de la maqueta en las colecciones del Real Gabinete Topográfico, nos impiden asegurar con nitidez que se trate de una obra procedente del Alcázar madrileño¹⁵¹⁴. ¿Podría datarse efectivamente en el siglo XVIII, en el marco de aquellas maquetas realizadas expresamente en el Real Gabinete Topográfico? Recordemos que así constaba en los primeros catálogos museográficos de la pieza, que tal vez (solo tal vez) pudieran tener acceso a alguna documentación más precisa sobre su procedencia. .

Por último, en relación también con la fachada del Alcázar, queremos destacar la intervención del nuevo Superintendente en la decoración del Salón Nuevo. Como ha indicado Blanco Mozo, poco después de su nombramiento en octubre de 1630 y antes del derribo de la Torre del Sumiller, fue decidió el traslado de mármoles y jaspes procedentes del panteón escurialense para el chapado del Salón Nuevo del Alcázar¹⁵¹⁵. Toda la obra estaba a cargo del nuevo Superintendente que elegiría personalmente el equipo de oficiales y operarios para que realizaran la obra “conforme a la traça hecha”¹⁵¹⁶.

¹⁵¹³ Para Alberti, las maquetas constituían además un paso imprescindible en el propio proceso especulativo del Arquitecto, previo a la construcción de un edificio. La elaboración de maquetas como herramienta para el trabajo de cálculo y estudio corría en paralelo a la plasmación de las ideas y conceptos arquitectónicos en un papel por medio de las trazas, *vid.* MILTON, Henry A., “I modelli architettonici nel Rinascimento”, en AA.VV., *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura*, pp. 19-73. La ejecución de modelos y maquetas previas era una costumbre habitual y Crescenzi lo sabía muy bien, puesto que había participado en la realización del modelo en madera del altar de la capilla Paolina. A pesar de su extendida utilización, la fragilidad de sus materiales ha dificultado su conservación a lo largo de los siglos. Existen algunos estudios acerca del empleo de maquetas y modelos en la Italia de Renacimiento, así como otros más parciales sobre algunos de los ejemplos más significativos, como el modelo para la catedral de San Pablo en Londres de Christopher Wren, o la extraordinaria maqueta de Sangallo para el Vaticano. En el caso específico de la arquitectura española, *vid.* GENTIL BALDRICH, J. M., “Sobre traza y modelo en el proyecto de arquitectura español del siglo XVI”, en *Convegno di Studi su Il Disegno di Progetto dalle Origini a tutto il XVIII Secolo*, Roma, 1993; CARAZO LEFORT, Eduardo, “Algunas anécdotas sobre la utilización de las maquetas en la arquitectura española del siglo XVIII”, en *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 1, 1993, pp. 47-63.

¹⁵¹⁴ Blanco Mozo suponía que pudiera identificarse con aquella maqueta del Alcázar que se describe en el Inventario de 1636, “aunque algunos detalles y las medidas generales no concuerden con la descripción”. Esta misma maqueta pensamos que pudiera haber sido aquella custodiada en la galería del Alcázar. Las dudas son razonables, y de momento cabe dejar en suspenso esta hipótesis, *ibídem*, p. 195, n. 34.

¹⁵¹⁵ AGS, CySR, leg. 310, f. 374, citado en AZCÁRATE, José Manuel (1962), *op. cit.*, p. 525. Carbonel recibió 140 piezas de jaspes de Tortosa, y 51 de mármol de San Pablo: “para el chapado del Salón de Palacio de los Alcázares”.

¹⁵¹⁶ Información aportada por una carta del presidente del consejo de Castilla, el arzobispo de Granada, al consejo de la Villa, en AV, Libro de Actas, 46, f. 419rº (19/5/1631), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 161-162. Al igual que ocurrió con las obras del cuarto de la Reina, el chapado del salón debía correr a cargo de la Villa.

El revestimiento de las estancias interiores de los Alcázares y palacios con piezas de mármol, no era una costumbre ajena a la corte. Para los recantones y las jambas de las puertas de las nuevas habitaciones del cuarto de la Reina, se concertó en 1611 el traslado de piezas de mármol desde los Montes de San Pablo en Toledo (la misma cantera que suministra el mármol del panteón)¹⁵¹⁷. En esta ocasión, el Salón Nuevo quiso revestirse con la magnificencia y suntuosidad de estos nuevos materiales en una fecha temprana¹⁵¹⁸.

No nos parece casualidad que sea precisamente durante la Superintendencia de Crescenzi, cuando se tomen las medidas oportunas para dotar de mayor magnificencia el espacio del Salón Nuevo. Ni tampoco que sea precisamente en 1630, cuando la práctica totalidad de los cuadros previstos en su decoración ocupe su disposición definitiva¹⁵¹⁹. El Salón Nuevo quedaba así configurado como un espacio destinado a reflejar la magnificencia y el poder absoluto de la Monarquía ante todos los visitantes y cortesanos. Crescenzi comprendió que este objetivo tendría que conseguirse a partir del encargo de nuevas obras a artistas extranjeros contemporáneos, de la máxima calidad y reputación, supervisando convenientemente las diferentes temáticas. La calidad y significación de las obras exigían la conveniencia decorosa del espacio que las albergaba, relativamente modesto. El chapado en mármoles y jaspes contribuía a consolidar una imagen esplendorosa de la Monarquía, reforzando plenamente todos y cada uno de los significados que encerraban las distintas obras.

b) La construcción del nuevo Juego de la Pelota en el Alcázar

Una de las intervenciones analizadas por Blanco Mozo ha sido la construcción del nuevo Juego de la Pelota en el Alcázar, que sustituiría al Juego antiguo construido entre 1628 y 1630 en el patio de la Tapicería¹⁵²⁰.

En un primer momento, para evitar costes mayores, la Junta de Obras y Bosques trató de fortalecer el recinto para evitar los constantes derrumbes, pero finalmente se optó por

¹⁵¹⁷ Será Miguel del Valle quien se adjudica el acarreo y labra, según concierto firmado ante Juan Gómez de Mora, *vid.* BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 93, n. 52.

¹⁵¹⁸ *Vid. Supra.*

¹⁵¹⁹ Todavía quedaban por llegar algunas de las obras, como los tres lienzos encargados en Milán que sufrieron un prolongado retraso, *vid. Supra.*

¹⁵²⁰ Su construcción se concertó con Juan Melendo, maestro de obras, *vid.* BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.* Angelo Nardi se encargó de pintar de blanco el enmaderamiento del juego de la pelota, “de yeso mate al temple”, y por “dar de azul y blanco a toda costa los pies derechos de madera que de nuevo se pusieron en el Juego de la pelota en el patio de la tapicería en el Alcázar”. La tasación deste último trabajo corrió a cargo de Alonso Carbonel y Antonio de Herrera, aparejadores el 17 de junio de 1628. AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1628.

realizar una nueva construcción en la huerta de la Priora¹⁵²¹. Las trazas fueron realizadas por Gómez de Mora y Alonso Carbonel redactó las condiciones y los precios, en calidad de Aparejador Mayor. La obra quedó concertada el 6 de septiembre de 1630 con los maestros Juan de Mondéjar, Francisco de Benavente y Lorenzo Fernández de Salazar, quienes recibieron el primer pago a cuenta de su trabajo el 12 de octubre de dicho año¹⁵²². Todas las órdenes de pago estaban convenientemente firmadas por el marqués de la Torre, como Superintendente de las Obras Reales, quien además se encargaba de la distribución del dinero necesario para su ejecución. El 16 de noviembre de 1630, Gómez Mangas recibió 3.000 ducados de manos de Jerónimo de Villanueva “p[ar]a haçer el juego de la pelota que su mag[esta]d manda haçer en palacio delante de la galería del cierço para q[ue] se gastassen en la d[ic]ha obra a dispusicion del señor marques Juan Bautista Creçençio como parece por un papel del s[eño]r sec[reta]rio d[on] Franco de prado”¹⁵²³. El objetivo de la distribución económica de Crescenzi, era el control directo de los gastos de tal forma que “por ningún caso se convirtiesen en otra cosa ni la Junta hubiere de tener mano para ello”¹⁵²⁴.

Al igual que ocurrió en la obra de la sala de los Consejos, Crescenzi decidió modificar con el soporte técnico de Carbonel, los materiales de la nueva obra aunque en esta ocasión con unas pretensiones diferentes. En lugar de abaratar los costes, se encarecieron debido a la decisión de Crescenzi de ennoblecer el acabado final de la obra empleando madera labrada, en lugar de la tosca concertada y labor de mampostería¹⁵²⁵. Esta circunstancia no se tuvo en cuenta para replantear las condiciones con los maestros, que elevaron sus protestas ante la Junta el 6 de junio de 1631 y fueron recompensados con 150 ducados¹⁵²⁶.

¹⁵²¹ AGP, Registro, libro 25 ff. 221v-222r (30/9/2630). Carbonel se encarga de tasar los reparos e indica que la solución idónea para reparar el juego de pelota, que amenaza ruina, consiste en reparar un pilar de ladrillo sobre el que carga la madera del dicho juego con un coste de 400 reales, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 170 y n. 92.

¹⁵²² AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. Destajos 1630. El 12 de octubre de 1630, estos maestros recibirán del pagador 300 ducados “a quenta de lo que montasse el hazer a toda costa y de manos el nuevo juego de la pelota que su mag[esta]d mando hazer en el alcazar desta d[ic]ha villa conforme a las condiciones y precios hechos por alonso carbnel aparejador de las d[ic]has obras y ubieron de guardar las trazas que para ello se les dieron por Ju.a Gomez de Mora m[aest]ro m[ay]or de las d[ic]has obras a diferentes precios y condiciones contenidos en la escriptura que dello otorgaron ante f[ranci]co gomez s[cribano] de las d[i]has obras y bosques en seis de septiembre del d[ic]ho año [1630]”, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 170 y n. 93.

¹⁵²³ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Cargos al pagador (1630), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 170 y n. 94.

¹⁵²⁴ AGP, Registro, libro 25 f. 230v (16/11/1630), donde se copia el cargo a Gómez Mangas del 16 de noviembre de 1630.

¹⁵²⁵ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 170-171 y BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p. 126.

¹⁵²⁶ AGS, CySR, leg. 336, f. 131, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 171, n. 96. Por influencia del aparejador Alonso Carbonel, favoreciera la intervención de su hermano, el pintor Ginés Carbonel, en las obras de pintura realizadas a mediados de noviembre de 1631, *ibídem*.

c) *El zaguán, cubierta y paso de coches del palacio real de El Pardo*

En esta ocasión, el peso del Superintendente y de su Aparejador será más específico, dejando al margen la intervención del Maestro Mayor de las Obras Reales. Las obras concertadas con el maestro de obras Cristóbal Gómez, para hacer el “çaguan, cubierta y paso que se a de hacer en la cassa real del pardo para que su mag[esta]d tome el coche”, debían ejecutarse “conforme a la traça que esta firmada del s[eño]r marq[ué]s de la torre”, tal y como documentó Blanco Mozo¹⁵²⁷. Toda la obra debe realizarse a satisfacción del Superintendente “conforme a las condiciones hechas por Alonso Carbonel aparejador y firmadas por el marqués de la Torre”¹⁵²⁸.

Los pormenores de esta obra han sido analizados en Blanco Mozo, afirmando como posiblemente se trataba de una estructura funcional alejada del acceso principal del palacio pero en directa conexión con la galería del Rey, para gozar de mayor privacidad en su acceso al palacio y sus desplazamientos¹⁵²⁹. Las únicas fuentes para conocer su antiguo aspecto son la *Vista del Real Sitio del Pardo* de Miguel Ángel Houasse (1680-1730) que se conserva en las colecciones de Patrimonio Nacional (Palacio Real de Riofrio) y el “Plano del camino de la Villa de Madrid al Real Sitio del El Pardo”, realizado por Sebastian de Rodolphe en 1741¹⁵³⁰, ya que con toda posibilidad este zaguán fue destruido en las reformas efectuadas en el siglo XVIII¹⁵³¹.

Si analizamos los registros de Gómez Mangas, podemos advertir cómo la obra sufrió algunos parones a lo largo de los años, coincidiendo con posibles dificultades económicas para sufragar los gastos de la construcción. Estas dificultades justificarían las tres tasaciones que realizó Alonso Carbonel, en fechas posteriores a la muerte de Crescenzi. La primera fechada el 30 de diciembre de 1639, por orden del marqués de Torres, sucesor de Crescenzi en la Superintendencia¹⁵³². En la segunda, efectuada el 3 de abril de diciembre de 1642, se especifica que la tasación y medida es por “la obra y reparos que Xptobal gomez, m[aest]ro

¹⁵²⁷ AGP, Administraciones Patrimoniales, El Pardo, Caja 9393, Exp. 1, f. 548, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 169, n. 89.

¹⁵²⁸ *Ibidem*. Posiblemente en relación con estas obras, se refiera el siguiente cargo al pagador: “Cargansele mas al d[ic]ho pagador ducientos y veinte y cinco mil m[aravedie]s que por cedula de su mag[esta]d de doce de diciembre de 1630 se le libraron a Pedro de león contador de resultas y receptor del consejo y contadoría mayor de hacienda para algunos reparos que son necesarios en la casa real del pardo y se han de gastar a distribución del marques de la torre”, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f.

¹⁵²⁹ Para el análisis de esta obra, remitimos a BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 169.

¹⁵³⁰ Este plano se localiza en AGP, Planos, sig. 1150,

¹⁵³¹ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 169. Blanco Mozo apuntaba como causa de su definitiva desaparición, las obras de ampliación de Sabatini para Carlos III, *vid.* SANCHO, José Luis, *El palacio de Carlos III en el Pardo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

¹⁵³² AGP, Administraciones Patrimoniales, El Pardo, Caja 9393, Exp. 1, f. 528, citado (sin fecha exacta) en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 170, n. 90.

de obras ha hecho en la casa real del Pardo por mandado del marq[ues] de la torre superintendente que fue de las reales obras y se [h]icieron los años pasados de 1632, y 1633”¹⁵³³. La última tasación, que sepamos, fue ordenada por el marqués de Torres en 1642, afectando a los trabajos realizados en 1637¹⁵³⁴.

Además del maestro Cristóbal Gómez, en las obras del zaguán trabajó Pedro de la Peña, maestro de cantería, que se encargó de realizar las “portadas y pedrestales para la casa r[ea]l del pardo para el zaguán que de nuevo se ha de hacer en ella”¹⁵³⁵ en diciembre de 1630. En total, serían tres portadas que se encargó de terminar el cantero el cantero Juan Francisco, que en septiembre de 1631 está trabajando en “la portada de piedra berroqueña que [h]a de acabar para el zaguán y el paso de la casa r[ea]l del pardo que [h]an de ser tres las d[ic]has portadas, las dos questan comenzadas y la otra entera y las [h]a de asentar y acabar y llevar la piedra por su q[uen]ta cuya obra se le [h]a de pagar a tass[aci]on por uno de los aparejadores de ellas y se libraron con horden del marques de la torre”¹⁵³⁶.

Efectivamente, como Blanco Mozo observaba en el lienzo de Houasse, esta construcción era sencilla y presentaba una cubierta a dos aguas con cubierta de pizarra, que comenzaría a ejecutarse en enero de 1633¹⁵³⁷. A principios del mes de enero, los trabajos en esta obra tienen que detenerse. El responsable de su construcción, Cristóbal Gómez, concertará la nueva obra de la vivienda del Rey en el cuarto bajo de verano del Alcázar, que le tendrá empeñado hasta finales de 1634¹⁵³⁸.

d) La vivienda de los reyes en el cuarto bajo del Alcázar y el corredor del jardín de los naranjos

Como ha analizado Barbeito, la adecuación de las llamadas bóvedas del cuarto bajo para servir como apartamento real durante los meses más calurosos del año había comenzado

¹⁵³³ AGP, Administraciones Patrimoniales, El Pardo, Caja 9393, Exp. 1, f. 529. Efectivamente, sabemos que en 1632 las obras estaban en marcha, como confirman los 2.000 ducados que Gómez mangas declaró haber recibido para que Crescenzi los distribuyera en las obras de la casa real del Pardo y del Alcázar de Madrid, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f.

¹⁵³⁴ AGP, Administraciones Patrimoniales, El Pardo, Caja 9393, Exp. 1, f. 532.

¹⁵³⁵ Un primer pago a este maestro se documenta el 14 de diciembre de 1631, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f.

¹⁵³⁶ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. (30/9/1631).

¹⁵³⁷ El pizarrero Juan García se encargó del empizarrado del zaguán y cubierta de la puente de la casa real del pardo, siempre con orden del marqués de la Torre, el 8 de enero de 1633, *vid.* AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f.

¹⁵³⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1633 (14/1/1633).

en 1623¹⁵³⁹. Crescenzi protagonizará, desde la Superintendencia, una nueva campaña de reformas entre 1632 y 1634, que incluiría reformas en el cuarto de la Reina, en el del Rey y la adecuación de un corredor en el jardín de los naranjos que discurría frontero a los aposentos de la reina, como veremos. El responsable de la construcción del cuarto de la reina fue Cristóbal Gómez, a quien vimos trabajando en las obras del zaguán del palacio real de El Pardo, quien concertó su ejecución el 6 de marzo de 1632¹⁵⁴⁰. En la escritura, Blanzo Mozo subrayaba como se indicaba que las trazas serían entregadas por Alonso Carbonel y que todo debía realizarse a satisfacción del marqués de la Torre.

El 27 de marzo de 1632, el Rey escribía a los responsables de la Villa para que abonaran los 4.000 ducados que iban a costar las nuevas obras: “Para que la reyna y yo estemos mejor acomodados en el q[uar]to bajo de palacio a donde vivimos el verano es menester disponerle de manera que este con mas decencia añadiendole algunas pieças para que se abran de gastar hasta 4.000 ducados dareis luego orden a la Villa para que el dinero que estaba consignado para las obras de palacio, o de otro cualquiera se acuda a esta de manera que se ponga mano en ella luego, y este acavada para quando yo buelba siendo Dios servido de la jornada que sera por todo mayo y a don Gabriel de Alarcon encargareis que cuyde deste por servirme y a la villa sognificareis el particular servicio que me hara en executar lo luego”. Para su ejecución, de nuevo se subraya la responsabilidad y autoridad del nuevo superintendente “y en la fabrica se ha de seguir la planta que tiene ajustada el Marq[ué]s de la Torre”¹⁵⁴¹.

Tenemos muy poca información sobre las zonas afectadas por la reforma que debió durar hasta el mes de junio. En mayo, se consignan los primeros pagos al solador Jerónimo Bravo el mozo, por la obra de solado del cuarto bajo de verano de la reina “a tasación y conforme a los precios conforme la que se hace en la obra de la marquesa de Alcañices con orden del marques de la torre”¹⁵⁴²; y también la realización de las puertas y ventanas con dos maestros carpinteros, Juan Luis y Juan Marroquín¹⁵⁴³. Una vez terminadas las obras, Julio César Semín se encargó de “finxir de azulejos y color que da las bigas y techos del quarto bajo de verano que se hizo para la reina n[uest]ra s[eño]ra”¹⁵⁴⁴.

¹⁵³⁹ BARBEITO, José Manuel (1992), *op. cit.*, p.154. Para el análisis de las obras durante la Superintendencia de Crescenzi, seguimos a BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 171-174.

¹⁵⁴⁰ AHPM, Pº 5283, ff. 177-184, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 172, n. 106. Un primer pago de 11.000 reales, librados por Hurtado y Carbonel con orden del marqués de la Torre, el 7 de mayo de 1632, AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f.

¹⁵⁴¹ AV, Secretaria, 1-162-17, s.f.

¹⁵⁴² AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1632 (11/5/1632).

¹⁵⁴³ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1632 (19/5/1632 y 21/5/1632). El último pago a Marroquín por su trabajo se le libró el 3 de agosto de 1632.

¹⁵⁴⁴ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1632 (5/6/1632).

Blanco Mozo indicaba que casi simultáneamente se concertaron unas obras en la Torre Bahona y en las “secretas” del cuarto bajo de la Reina, ordenadas por el monarca el 4 de marzo de 1632. La Villa, que también debía correr con los gastos, decidió entregar la obra directamente al maestro Miguel del Valle, para que la efectuara “conforme a la traça de Juan Gómez de Mora o Alonso Carbonel”, siempre a satisfacción del marqués de la Torre¹⁵⁴⁵. En junio de 1632, Cristóbal Gómez está trabajando en las obras del cuarto de verano del Rey, que sin duda debieron revestir una mayor envergadura, al acabar incluyendo la construcción de una nueva escalera para bajar a los dichos cuartos y el trasquarto anejo al cuarto bajo¹⁵⁴⁶. Las obras se prolongaron hasta finales de 1634, e incluyeron el aderezo de un pequeño oratorio dedicado a la Virgen para recogimiento del monarca¹⁵⁴⁷.

Por último, Crescenzi y Carbonel participan en la construcción de un nuevo corredor en el jardín de los naranjos. Blanco Mozo vinculaba esta intervención con las reformas emprendidas en el cuarto bajo de verano de los monarcas con buen criterio, ya que efectivamente este jardín se localizaba al salir de los aposentos de verano de la soberana en el cuarto bajo del Alcázar, recientemente reformados¹⁵⁴⁸.

¹⁵⁴⁵ AHPM, Pº 5807, ff. 376-382r (29/6/1632), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 172, n. 108.

¹⁵⁴⁶ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1632 (17/6/1632).

¹⁵⁴⁷ Según la tasación efectuada por Carbonel el 8 de julio de 1633, estaba presidido con un lienzo de “Nuestra Señora” en un nicho de “medio punto y tallado de agollones”, *vid.* AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1633 (8/7/1633). El 17 de agosto de 1633, Semín se encargó de dorar el cuadro y realizar una “aguada que se pusso devaxo de la imagen que esta en el d[ic]ho oratorio como consta por tasación de Alonso Carbonel”, siempre ordenado por el marqués de la Torre.

¹⁵⁴⁸ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 172. En el cuarto del Conde Duque se realizó un nuevo pasillo “sobre las bóvedas de su magestad que mira al jardín de los naranjos”, AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1630 (25/11/1630), donde encontramos el primer pago por esta obra: “A Juan Fran[cis]co Sormano maestro de obras digo de carpintería desta d[ic]ha villa cinco mil r[eale]s [...] que los hubo de haber a cuenta de lo que montare el hacer a toda costa la obra de carpintería que es a su cargo en el corredor que su Mag[esta]d ha mandado hazer en el alcaçar desta d[ic]ha villa en el jardín de los naranjos que [h]a de ser de columnas y arcos conforme a la traça que por orden del marques de la torre superintendente de las d[ic]has obras se le [h]a dado y se le [h]a de pagar por cada columna del tamaño de catorce pies con su bassa y chapitel por nobezientos r[eale]s = y cada pie de los arcos y ymposta y enjutas a precio de a catorce r[eale]s el pie y los pensiles de las columnas y molduras las [h]a de hacer a satisfaz[i]on del d[ic]ho marques y de Alonso Carbonel aparexador m[ay]or de la d[ic]has obras y la d[ic]ha obra [h]a de dar acabada y asentada en toda perfeccion por todo el mes de febrero del año di ss[eiscient]os y treinta y quatro = y para comenzar la d[ic]ha obra se le da luego los d[ic]hos cinco mil r[eale]s y acabada de traer la piedra y començada la d[ic]ha obra otros cinco mil r[eale]s y los otros cinco mil restantes cumplimiento a los quince mil r[eale]s se le [h]an de dar en empeçando a assentar la d[ic]ha cantería y con estos d[ic]hos quince mil r[eale]s ha de acabar la d[ic]ha obra en toda perfezion con las condiciones que parece hizo en escriptura que passo ante fer[nan]do moedano de sahabedra escribano de las d[ic]has obras en diez y nueve de sep[tiembr]e pasado deste presente año y los mas [que] montare acabada y medida la d[ic]ha obra por d[ic]ho Alonso carbonel que se [ha]a de estar y pasare por lo que el declarare y de todo lo que montare la d[ic]ha obra se le [h]an de bajar y descontar siete mil r[eale]s que fueron los que el d[ic]ho Juan fran[cis]co sormano hizo en su baja y ultima postrim.a [modificado: postura] y se le libran con orden del d[ic]ho marques de la torre superintendente de las d[ic]has obras = por otra libraqa de los d[ic]hos veedor y maestro mayor de seis de octubre del d[ic]ho año de seiscientos y treinta y tres [...]”.

Crescenzi y Carbonel ya se habían ocupado del ornato del jardín con anterioridad, distinguido por la presencia mayoritaria de los naranjos como principal atractivo¹⁵⁴⁹. Las obras de este corredor revisten una especial importancia por la más que probable intervención de Crescenzi y Carbonel en sus trazas. Aunque debemos siempre seguir con cautela las expresiones aportadas en la documentación, la fórmula empleada a la hora de referirse a las trazas deja abierta la posibilidad de ejecución por parte del dúo Superintendente-Aparejador. En el contrato con el maestro de cantería Francisco Sormano se especifica que la construcción del corredor debe ejecutarse “conforme a la traça firmada del señor marqués de la Torre guardando en ella todo lo que está dibujado y los perfiles en grande que se [h]an de açer”¹⁵⁵⁰.

Es cierto que la firma del Superintendente podría indicar simplemente su aprobación de unas trazas realizadas por cualquier otro maestro, especialmente Alonso Carbonel o Juan Gómez de Mora, sin que tuviera ninguna intervención efectiva en su concreción. Sin embargo, existen algunos indicios para sospechar la autoría de Crescenzi, apoyado por su aparejador. La obra debía hacerse “a satisfacción del dicho marqués de la Torre y Alonso Carbonel aparejador mayor de las d[ic]has obras”¹⁵⁵¹. En las sucesivas anotaciones del pagador, siempre se destaca como la obra se está efectuando “conforme a la traza que es por orden del marqués de la torre”, una fórmula poco habitual que indica la exclusiva competencia del Superintendente en la modificación e intervención de las trazas de la obra (aunque, por otra parte, esta era una competencia que ostentó Crescenzi en exclusiva durante su Superintendencia)¹⁵⁵². La información contenida en las escrituras de obligación, revela como el corredor consistía en una galería abierta, articulada mediante arcos de medio punto, o *medio círculo*, a partir de diez columnas exentas que medían 14 pies (incluyendo la basa y el capitel)¹⁵⁵³. No contamos con ninguna otra fuente para conocer cómo debía ser este pórtico, aunque Blanco Mozo suponía que acabó soportando otros dos corredores superpuestos, tal y como se deduce del pago a Simón López por la pintura de los balcones del cuarto de

¹⁵⁴⁹ Como también indicaba Blanco Mozo, el 8 de noviembre de 1630 Carbonel entregó “cuatro naranjos grandes con sus caxones [...] para el jardín que de nuevo se hizo junto a la torre baona para la reina” que fueron tasados en 800 reales, previa orden de Crescenzi, *vid.* AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1630 (8/10/1630) y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 172, n. 110 donde se cita AGP, Sección Administrativa, leg. 5208, pliego 53 (8/11/1630).

¹⁵⁵⁰ AHPM, Pº 5283, ff. 789-801 (23/9/1633), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 173, n. 112.

¹⁵⁵¹ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 173. Además, AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1633 (6/10/1633).

¹⁵⁵² Los pagos a Sormano se registran en la contaduría de Gómez Mangas, entre el 19 de diciembre de 1633 y el 29 de noviembre de 1634, *vid.* AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1633 y 1634.

¹⁵⁵³ Información contenida en una segunda escritura de obligación entre Sormano y los sacadores de piedra Juan Bautista de Campos y Martín de Goitia, vecinos de Becerril, que se obligaron a sacar la piedra para el corredor del jardín de los naranjos, en AHPM, Pº 5283, ff. 823-825r (8/10/1633), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 173, n. 113.

verano¹⁵⁵⁴. Para realizar esta solución, Blanco Mozo recuerda como el autor de la traza podría haber retomado las ideas de Vermondo Resta en las caballerizas del Alcázar de Sevilla o en la Colegiata de Olivares, al emplear “un par de columnas de canon estilizado en cada soporte que dividía la arquería”¹⁵⁵⁵, un desdoblamiento del soporte con un marcado carácter italiano que Blanco Mozo vincula al dúo Crescenzi-Carbonel y su visita sevillana de 1627.

Por último, como nuevo dato para sostener la implicación directa de Crescenzi en la configuración de este corredor y su protagonismo en la articulación del jardín de los naranjos, destacamos la presencia en las tareas de acondicionamiento de la fuente que presidía el jardín del marmolista Diego de Viana, quien había trabajado en las obras del panteón escurialense bajo la atenta supervisión de Crescenzi¹⁵⁵⁶.

e) El Oratorio de la Reina Isabel de Borbón en el Alcázar

Una de las últimas intervenciones de Crescenzi fue su aprobación de las obras del Oratorio de la Reina en el Alcázar que ejecutarían Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez a partir de diciembre de 1634, conforme a las trazas efectuadas por Juan Gómez de Mora¹⁵⁵⁷. Reconocemos que la elección de Mora como arquitecto de este espacio, una vez analizadas sus diferencias con Crescenzi y Carbonel y su predilección por otros maestros y soluciones,

¹⁵⁵⁴ El concierto en AHPM, Pº 5284, ff. 73-76r (23/6/1635), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 174, n. 115.

¹⁵⁵⁵ Remitimos al estudio de Carbonel para un análisis de esta estructura, *ibidem*, pp. 174-175. Propone la atribución a Juan Gómez de Mora de una traza conservada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (vinculada a Gómez de Mora por Tovar e identificada por Barbeito con una propuesta para el jardín de los Emperadores), como un primer proyecto para este corredor que sería desechada por el nuevo proyecto de Crescenzi-Carbonel, *ibidem*, p. 174, n. 114 y fig. 27.

¹⁵⁵⁶ Sobre su trabajo en el panteón, *vid. Supra*. El 26 de julio de 1633, Diego de Viana cobró 300 reales según la tasación de Martín Ferrer “de la obra que hizo en la fuente questa en el xardin de los narajos en este d[ic]ho alcazar que fue hacer un codo de mas de un pie de fondo y se le dio las piedras y las cambio por medio y sobre el d[ic]ho codo assento el antepecho que tiene la d[ic]ha fuente de mármol de san pedro y asento las losas del suelo de la d[ic]ha fuente y sobre ellas hizo un çocodillo en que assienta el balaustre y puso la taça de la d[ic]ha fuente sobre el y emplomo lo que fue necesario en ella”. Según recoge Gómez Mangas, la libranza no se dispuso por orden del marqués de la Torre, sino por orden del secretario D. Francisco de Prado. Es curioso como esta intervención de Viana se produce pocos días después de que la Junta de Obras y Bosques emita una orden al veedor del monasterio de San Lorenzo de El Escorial para que se le paguen 200 ducados “por q[uen]ta de su m[agesta]d por el trabajo gasto y solicitud que tubo en esta p[ar]te”.

¹⁵⁵⁷ Una copia de la primera libranza en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f., Destajos 1634: “A Gaspar Ordoñez y Miguel del Balle m[aestr]os de obras bezinos desta d[ic]ha villa y a qualquiera dellos 22.000 r[eale]s [...] que los hubo de haber a cuenta de seis mil y quinientos ducados en q[ue] se [h]an obligado a hacer a toda costa el oratoio de la reina n[uest]ra s[ue]ña que de nuevo se hace en el Alcázar desta villa conforme a la orden y traça que para ello se les ha dado y las pagas se [h]an de hacer en esta manera= dos mil ducados luego para empezar la dicha obra mil y ochocientos dentro de tres meses contando estar hecha obra demás de lo recevido mil y ochocientos dentro de quatro meses contando siempre estar gastado mas de lo recibido y los novezientos restantes estando acabada y rematada la d[ic]ha obra como todo lo susodicho consta y parece por la escriptura y obligación que dello se hizo por ante Fernando mohedano de sahabreda escri[ban]o de las d[ic]has obras en cinco de diciembre del d[ic]ho año de mil y seiscientos y treinta y quatro y se libraron con orden del marques de la Torre superintendente de las d[ic]has obras y los por otra librança de los d[ic]hos veedor y m[aest]ro m[a]yor de veinte y tres del d[ic]ho año [...]”, y dieron carta de pago ante el escribano Baltasar Martinez Criado de Bolaños, el 14 de enero de 1635. Además, AGP, Secc. Adm., leg. 5207 (5/12/1634), citado en TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 305, n. 29 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 192, n. 82.

podiera resultar algo sorprendente. En cualquier caso nos resulta una interesante prueba de la convivencia forzosa que ambos personajes mantuvieron durante los años compartidos al servicio de las Obras Reales. No sabemos hasta qué punto Crescenzi fue responsable de la elección de la traza de Gómez de Mora, quizá presionado por las preferencias manifestadas por la propia reina Isabel de Borbón. En cualquier caso, la elección para ejecutar la obra de Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez, dos maestros fuertemente vinculados al Maestro Mayor de las Obras Reales, confirman la recuperación de su protagonismo en esta importante empresa.

Subrayamos la participación de los pintores italianos Julio César Semín y Angelo Nardi en la decoración al temple de las bóvedas, un extremo en el que quizá pudiera haberse tenido en cuenta la opinión de Crescenzi¹⁵⁵⁸. Las decoraciones de Nardi, incluían “cuatro muchachos arriba en la bóveda y dos con las formas donde se cerraron las ventanas”¹⁵⁵⁹, es decir cuatro *putti* rematando la bóveda de una manera semejante a los típicos motivos que decoran las capillas romanas, como ocurría por ejemplo en las enjutas de los arcos de la capilla Rucellai, ejecutadas por los pinceles de un joven Crescenzi (sin que podamos establecer un parangón directo).

e) Crescenzi y la Plaza Mayor de Madrid

Durante su etapa como Superintendente, Crescenzi también tuvo ocasión de intervenir en algunas obras que corrían bajo la directa supervisión de la Villa. Virginia Tovar publicó en 1981 un interesante dibujo que mostraba una propuesta para construir tejados en lugar de cubiertas aterrazadas, para tratar de solucionar el problema de la rápida propagación de los incendios por la Plaza Mayor, que causaba graves perjuicios¹⁵⁶⁰. Crescenzi fue requerido por el regidor de la Villa, D. Francisco de Sardeneta, para que diera su opinión acerca de estas soluciones y escogió aquella propuesta que le pareció más idónea: “Digo yo J. B. Crescencio, Marq[ué]s de la Torre que de las trazas que me ha enviado D. Fran[cis]co Sardeneta Rexidor desta Villa de Madrid, la que más está conforme al Decreto de la Junta, es que el último vuelo se levante ocho pies hasta el texado, i se hagan unas ventanas con balconillos i que a dar de corriente el texado veinte pies i que las buardas que se hicieren sean en texa para que en

¹⁵⁵⁸ Semín cobró 350 reales por “dibujar y dar de colores a la planta y perfil del oratorio de la reina”, AGP, Felipe IV, leg. 1 pliego 760 (24/9/1635), citado en GÉRARD, Veronique, “Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios”, en *Archivo Español de Arte*, 23, 1983, p. 282, n. 24 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 194, n. 90. Por su parte, Angelo Nardi recibió 500 ducados, *vid.* AGP, Felipe IV, leg. 1 pliego 753 (21/8/1635 y 26/9/1635), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 193, n. 84.

¹⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 193.

¹⁵⁶⁰ El dibujo se localiza en AV, Secretaría, 1-163-11, *vid.* TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, pp. 305-306 y figs. 1 y 2.

ocasion de fiestas no puedan salir al texado y este es mi parecer fecha en Madrid el 3 de agosto de 1632, el Marqués de la Torre [firma]”¹⁵⁶¹ (fig. 86).

Según el análisis realizado por Tovar, las trazas serían aportadas por los maestros habituales al servicio de la Villa capitaneados por Gómez de Mora, que dirigió las obras de restauración de la Plaza Mayor tras el incendio ocurrido en 1632. La intervención de Crescenzi queda justificada desde su puesto como Superintendente de la Junta de Obras y Bosques, órgano responsable junto con la Villa, de autorizar las obras de reconstrucción. Sin embargo, cabe plantear la posibilidad de que en esta ocasión Crescenzi actúe relativamente al margen de la Junta de Obras y Bosques. Es cierto que en su prolija anotación marginal, el propio Crescenzi se refiere “al decreto de la Junta” para decidirse por la traza que más se ajusta, pero en ningún caso parece estar actuando por orden de la citada Junta, ni siquiera en calidad de Superintendente de las Obras Reales. Cabría la posibilidad de que Sardaneta, consciente de la autoridad de Crescenzi en materia arquitectónica, decidiera consultar con él las obras de reforma de las cubiertas de la Plaza Mayor para ajustarse de manera más conveniente a los deseos de la Junta, sin que esta fuera una consulta expresa. Las obras de la Plaza Mayor de Madrid corrían por cuenta de la Villa, sin que la Junta de Obras y Bosques tuviera jurisdicción sobre su construcción (al quedar totalmente excluida de las Obras Reales, aquellas vinculadas directamente con la Monarquía).

Para la investigación sobre Crescenzi, este dibujo representa uno de los pocos testimonios gráficos conservados de su autoridad en el ámbito arquitectónico, además de demostrar su soltura a la hora de estudiar trazas y alzados (aunque fueran sencillos, como la cubierta que nos ocupa). Para clarificar aún más el dibujo ante las autoridades de la Villa, Crescenzi no dudó en añadir de su propio puño y letra una reja sobre la buhardilla que remata la cubierta, acompañada por la palabra “*Rexa*”. Con esta sencilla medida, se dificultaría aún más el acceso de los espectadores a los tejados durante los festejos, otro de los objetivos para prevenir incendios.

3. Crescenzi y la construcción del palacio del Buen Retiro

La construcción del palacio del Buen Retiro fue una de las empresas arquitectónicas más importantes del reinado de Felipe IV. En un momento de caos económico, político y social, Olivares propone la creación *ex-novo* de un palacio extramuros de la ciudad, rodeado por espléndidos jardines, para mayor recreo del Monarca. Para conseguirlo, escogió cuidadosamente a los responsables, confiándoles una empresa que debía realizarse en un tiempo *récord*. Brown y Elliot fueron los primeros historiadores en subrayar el importante

¹⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 306.

papel que Crescenzi jugó en la construcción del Retiro. Desde la Superintendencia de las Obras Reales, Crescenzi dirigía y controlaba estrictamente las obras, al frente de las cuales se distribuyeron personas de su entera confianza: el aparejador Alonso Carbonel y el pagador Juan María Forno, su criado¹⁵⁶².

Documentos y fuentes literarias resultan elementos indispensables para rastrear el protagonismo de Crescenzi y Carbonel, convertido en el auténtico brazo ejecutor de las ideas y proyectos de Crescenzi hasta su muerte en marzo de 1635. Las noticias sobre el trabajo de Crescenzi en el Retiro traspasaron fronteras. El poema satírico de Ben Jonson, ya mencionado, también recoge su participación en el nuevo Palacio: “Él [el Marqués Crescenzi] quizá construye Palacios; tú [Iñigo Jones], una tienda con ventanas correderas y falsas luces en el techo”¹⁵⁶³. Giovanni Baglione, siempre bien informado sobre la actividad de Crescenzi, subrayaba su intervención en el Retiro como uno de sus principales logros en España: “*Andó poi il Signor Gio. Battista a Madrid, e fece il disegno del nuovo Palazzo Regio, detto il Ritiro, d’ordine Dorico vicino a S. Girolamo*”¹⁵⁶⁴.

El interés que despertó en la corte la construcción del Retiro es palpable en las cartas de los embajadores florentinos, especialmente aquellas redactadas por Bernardo Monanni, que seguía con verdadero afán periodístico los avatares de la construcción del nuevo Palacio. En sus misivas, se indica el constante cuidado y ocupaciones que Crescenzi tenía de forma explícita en las nuevas obras, obligaciones que le impedían acudir al encuentro del embajador para tratar sus propios negocios familiares¹⁵⁶⁵. Sin embargo, a pesar de los cuidados del Superintendente, la fábrica del palacio recientemente inaugurado no contaba con la aprobación general: “*L’edifizio è di gran capacità per l’ampiezza dil sito, ma l’architettura non piace generalm[en]te, perchè non hanno adoperato Architetti, benchè qui ne siano italiani et eminenti. Et hanno guardato solo alla commodità dell’habitare et al finir presto, non alla maestà et durabilità dell’opera, che pure doveva osservarsi tutto in una fabbrica reale. La quale finalm[en]te è bassa, le finestre piccole, semplici et ordinarissime, le stanze larghe et strette, et in comparaz[i]one delle buone case, questa par piuttosto ch’abbia forma*

¹⁵⁶² BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.* Asimismo, remitimos al estudio de Blanco Mozo sobre la construcción del palacio del Buen Retiro, BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 329-389.

¹⁵⁶³ Citado en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁶⁴ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, p. 366. Aunque indica Baglione como Crescenzi falleció antes de ver terminada la obra.

¹⁵⁶⁵ Estas continuas ocupaciones impidieron a Crescenzi concertar con Averardo de Medici la mejor forma de negociar ante el rey las pensiones eclesiásticas solicitadas por su hermano Pietro Paolo ante el Gran Duca di Toscana, *vid.* ASF, AMP, filza 4959, f. 1041: “(3/12/1633) [...] farò tutto quello che mi comanda S[ua] A[ltezza] doppo che havrò concertato il modo di incamminare questa pretensione col S[igno]r March[es]e Gio[vanni] Batt[ist]a Crescenzio, al quale per diligenze che lo habbia fatto non ho potuto sino ad hora parlare mediante le sue grand[issi]me et continue occupazioni intorno alla perfezione della Casa del Buon Ritiro; ma spero, che habbia da seguir fra poco: havendomi egli mandato a dire, che Io no vadia a casa sua perche non lo troverei, ma che piglierà tempo di venir da me quanto prima”; ASF, AMP, filza 4959, f. 1055 “(10/12/1633) Non è possibile haver tempo di parlare col s[igno]r Marchese Crescenzio, sino a tanto, che non si siano finite tutte le feste, che ha destinato S[ua] M[aest]ta per il nuovo Palazzo”.

*di convento, che d'habitazione Regia. Et essendosi gettati i fundam[en]ti solo per quello è fatto, difficilm[en]te si potrà con il tempo aggrandire, benchè fin hora si ha mutato disegno et ampliato ogni giorno, che però non se ne manda ancora la pianta come si farà quando si sia presso a poco fermato il pensiero*¹⁵⁶⁶. No deja de ser llamativa la expresión “*non si hanno adoperato Architetti, benchè qui ne siano italiani et eminenti*”. Seguramente Monanni conocía de primera mano la supervisión de Crescenzi y el trabajo de Carbonel en el conjunto, aunque a ninguno de los dos parece calificarles como “arquitectos”.

Las críticas sobre el aparente descuido y la desorganización de la arquitectura del palacio se convirtieron con el tiempo en un “lugar común” para historiadores y cronistas. En este sentido, es ilustrativa la opinión de Ponz: “Es el Palacio un quadro grande regular con torres en las esquinas, que está confundido con otras obras añadidas después; pero aunque estuviese del todo descubierto, no habría en su arquitectura cosa que mereciese descripción particular, porque es fábrica hecha depriesa, de madera, y ladrillo, al modo que comunmente se construye en Madrid; ni en aquel tiempo era fácil emprender magnificencias, según la estrechez en que se hallaba el Real Erario. Aún los fundamentos son de aquella mala piedra, llamada de S. Isidro; por cuya razón, ha necesitado, y necesita cada día de grandes, y costosos reparos”¹⁵⁶⁷. Continuando con la descripción de Ponz, observamos cómo el Casón, único edificio que merece la pena destacar, es atribuido a Crescenzi, si bien no se especifica su participación en la dirección o supervisión del conjunto¹⁵⁶⁸.

Llaguno vinculó el nombramiento de Crescenzi como Superintendente con el inicio de las obras del Retiro, apuntando al Conde Duque como responsable de esta maniobra para hacerse con el control de las Obras Reales¹⁵⁶⁹. Además, incluía una interesante descripción de la fábrica: “Si el primer proyecto fue conforme a una copia antigua que he visto del plano inferior, se pensaba hacer un edificio, en quien se uniesen la solidez, la comodidad y bastante magnificencia. La fachada hacia el Prado de cuatrocientos ochenta pies debía ser grandiosa. En el medio tres puertas con ocho columnas, y desde ellas hasta las torres de las esquinas pórticos abiertos a lo exterior con bóvedas sobre pilares. En frente de la puerta del medio la escalera; y por las puertas laterales el paso de los coches a la plaza, pudiéndose subir a ellos desde los derrames laterales de la misma escalera. A un ángulo y otro de esta fachada con alguna separación de las torres, dos alas hacia el Prado de doscientos treinta pies cada una

¹⁵⁶⁶ ASF, AMP, filza 4959, f. 1041vº (3/12/1633), carta de Bernardo Monanni. Analizado también en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁶⁷ PONZ, Antonio (1782), *op. cit.*, t. VI, p. 96.

¹⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 127: “así por su buena arquitectura exterior, aunque sencilla, ideada por el Marqués Crescenzi”. Esta misma atribución fue repetida en MILIZIA, Francesco (1827), *op. cit.*, p. 399: “*Si crede anche disegno di questo cavaliere il Cason presso il palazzo del Buon-Ritiro; edificio ben inteso, e ricco delle più belle pitture del Giordano*”.

¹⁵⁶⁹ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 172, y t. IV, p. 14.

para los oficios, con pórticos delante y torrecillas a los extremos. A esta entrada, bien diversa de la miserable que tiene, correspondían otras cosas”¹⁵⁷⁰. Esta magnífica traza que Llaguno pudo admirar en el Archivo de Palacio continúa actualmente perdida en los archivos, aunque ha sido objeto de discusión historiográfica¹⁵⁷¹. También debemos a Llaguno la correcta atribución de la traza del Casón, firmada por Alonso Carbonel, aunque Taylor continuó manteniendo la intervención de Crescenzi por el empleo de algunas “reminiscencias del Palacio Crescencio”¹⁵⁷².

a) Posibles influencias italianas en el trazado del palacio y jardines del Buen Retiro

Podemos vincular la construcción del palacio del Retiro con la ceremonia de la Jura del príncipe Baltasar Carlos, nacido el 17 de octubre de 1629. La solemne ceremonia, que tradicionalmente se celebraba en la iglesia del monasterio de San Jerónimo (convento situado en los márgenes del Prado, en los límites de la ciudad), fue fijada para el día 22 de febrero de 1632, aunque una enfermedad del príncipe obligó a posponer la cita hasta el 7 de marzo¹⁵⁷³. Los festejos obligarían a reformar el cuarto real de San Jerónimo y posiblemente Olivares comenzó entonces a fraguar la posibilidad de construir un nuevo palacio regio, opuesto al Alcázar y a la propia Villa de Madrid, que ampliaría los límites de la ciudad y permitiría ennoblecer una de las entradas más habituales¹⁵⁷⁴. Un nuevo Sitio Real, vinculado en exclusiva a la magestad del Rey Planeta, donde descansar durante las festividades y escapar de los calurosos veranos de la Villa, concebido como un lugar preferente de recreo y distracción de las tareas de Gobierno. En cualquier caso, la ceremonia de la Jura del Príncipe acabó siendo un elemento ajeno a la construcción que continuó a ritmo frenético hasta finales del año 1633, cuando el Palacio Real fue inaugurado por los Reyes, con todas las galas y honores merecidos.

Un primer paso evidente para el comienzo de las obras es la concesión a Olivares de la alcaidía del Cuarto Real, después de la renuncia del conde de los Arcos, el 10 de julio de

¹⁵⁷⁰ *Ibidem*, t. IV, p. 15.

¹⁵⁷¹ Mientras que para Brown y Elliot respondía a un proyecto para la fachada principal, solicitado por Olivares en 1637, Blanco Mozo sugería la posible primera idea de Crescenzi-Carbonel para la articulación de la fachada de la plaza principal, *vid.* BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 274, n. 69 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 307 y n. 44.

¹⁵⁷² TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁷³ BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁷⁴ LOPEZOSA APARICIO, Concepción (2008), *op. cit.* pp. 217 y 228.

1630¹⁵⁷⁵. En este sentido, recordemos que el 15 de agosto se recibe en la Junta de Obras y Bosques el memorial de Crescenzi para formar parte de la dicha Junta, y pocos meses antes, Alonso Carbonel sería nombrado Aparejador Mayor, configurando de manera unívoca la nueva “junta directiva” de las futuras obras¹⁵⁷⁶. La inteligente maniobra de Olivares, respaldada por el Rey, está calculada al milímetro. Por una parte, al ofrecer la Superintendencia a Crescenzi, conseguía satisfacer las aspiraciones de uno de los mejores agentes a su servicio, ofreciéndole un puesto acorde con su reputación al margen de complicadas obras del panteón escurialense. Por otra parte, allanaba cualquier dificultad en relación con la gestión, administración y supervisión de la nueva fábrica, que correría directamente bajo las órdenes del legitimado Crescenzi, con el beneplácito de la Junta. Y para asegurarse el absoluto control y la buena marcha de las mismas, Alonso Carbonel, siempre fiel a las órdenes del marqués de la Torre, se ocuparía del grueso arquitectónico de las nuevas construcciones, orquestadas bajo la batuta de Crescenzi. El nombramiento como pagador de las obras de Juan María Forno, criado personal del marqués de la Torre y hombre de su total confianza, completaba un magnífico equipo, bien articulado y en absoluta sintonía, especialmente subordinado a las órdenes de Olivares, situado desde la alcaidía en el vértice organizativo.

En este sentido, ha sido advertida la clamorosa ausencia en las obras del Buen Retiro del Maestro Mayor de las Obras Reales. El carácter excepcional y extraordinario de las obras, condición que tenían las del monasterio escurialense, podría haber sido un salvoconducto para permitir al dúo Crescenzi-Carbonel ejercer las funciones que debía desempeñar el Maestro Mayor. Y sin embargo, Gómez de Mora fue conscientemente apartado del nuevo palacio, un nuevo revés para su prestigio, en franca decadencia, como hemos visto. Para algunos autores, Olivares utilizó esta estrategia para desembarazarse de uno de los protagonistas de una arquitectura vinculada al duque de Lerma, su antecesor en el cargo, y al reinado ya caduco de Felipe III. En las palabras citadas de Tirso de Molina, “sucediéronse nuevos arquitectos con el Rey nuevo”¹⁵⁷⁷. Con su decidida protección a Crescenzi, como a Velázquez, Olivares demuestra un afán de superación de etapas anteriores que posiblemente implican también una

¹⁵⁷⁵ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 301. La concesión de la alcaidía en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 55 y p. 272, n. 7. La expedición del título, el 27 de julio, *vid.* AZCÁRATE, José Manuel, “Anales de la construcción del Buen Retiro”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. I, 1966, p. 102.

¹⁵⁷⁶ También subrayado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 301.

¹⁵⁷⁷ AA.VV., *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, vol. I, t. 1, p. 33, citado en CHAVES MONTROYA, M^a Teresa (1992), *op. cit.*, p. 227. La conocida frase de Tirso, referida a los dos nuevos protagonistas políticos del Gobierno, Zúñiga y Olivares, en TIRSO DE MOLINA, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, 1632-1648. Esta misma idea fue expuesta en TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 25: “Juan Gómez de Mora ha trabajado con intensidad para el Duque de Lerma y para el Duque de Uceda. El rechazo personal es instintivo”. En lugar del maestro mayor, Olivares prefiere contratar “maestros secundarios”. También Brown y Elliot consideran que Gómez de Mora no supo congraciarse con Olivares, adaptándose a la nueva situación y conviviendo con arquitectos a los que consideraría “aficionados”, *vid.* BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 59.

nueva orientación artística y estética¹⁵⁷⁸. Crescenzi había demostrado la novedad de sus planteamientos en la traza del panteón, cuyas decoraciones suntuosas a base de roleos vegetales y revestimientos marmóreos, permitirían la apertura de la arquitectura hacia la irrupción del pleno barroco. Sin embargo, el palacio del Retiro mantuvo, en su aspecto exterior, muchas de las características principales de la arquitectura tradicional de los Austrias, un lenguaje ampliamente desarrollado por el propio Gómez de Mora.

El conjunto de edificaciones que conformaron el palacio y jardines del Buen Retiro Retiro, resulta un conjunto ambivalente donde las raíces españolas están íntimamente vinculadas con espacios que podemos considerar marcadamente italianos. En líneas generales, Olivares no pretende causar con su nueva arquitectura palatina una ruptura con la tradición hispánica, mantenida en su esencia como si se tratara de una “imagen de marca”, fácilmente reconocible como símbolo de la arquitectura áulica por todos los súbditos de Felipe IV. Gómez de Mora podría haber sido el constructor eficaz del nuevo complejo, capacitado como Carbonel para levantar y coordinar esta empresa, si hubiera sabido adaptarse a las nuevas exigencias que requerían los nuevos coordinadores y promotores¹⁵⁷⁹.

Taylor equiparó la figura de Crescenzi a la del pintor francés Charles Le Brun, quien tuvo que actuar en el palacio de Versalles bajo las órdenes del primer ministro Colbert¹⁵⁸⁰. Y afirmaba cómo la idea motriz para la génesis del Retiro sería la creación en España de una “*mansione di piacere*” a la manera de las Villas italianas del Renacimiento y Barroco. Una idea que atribuía directamente a Crescenzi, respaldado por los intereses y el gusto del Conde Duque. Crescenzi y Olivares plantearían la construcción de una Villa suburbana a la manera albertiana, donde el jardín y el aspecto lúdico de las construcciones y diversiones se imponían al rigor y la severidad de la arquitectura. Brown y Elliot consolidaron esta hipótesis: “Siguiendo el ejemplo de los antiguos romanos, resucitado con espectaculares resultados por los miembros de la corte pontificia durante el siglo XVI, Olivares se propuso crear una villa suburbana del tipo descrito por el gran teórico de la arquitectura del Renacimiento, Alberti: ‘una casa privada en la cual se combinan la dignidad de la casa ciudadana y las amenidades y placeres de la casa campestre’”¹⁵⁸¹.

Creemos que el ejemplo de las villas italianas que tan bien conocían tanto Crescenzi, como el propio Olivares (romano de nacimiento), estuvo presente en la planimetría de los jardines del Retiro, así como en la elección del emplazamiento y algunas de sus

¹⁵⁷⁸ CHAVES MONTOYA, M^a Teresa (1992), *op. cit.*, pp. 227-228.

¹⁵⁷⁹ De hecho, su presencia en las obras ha sido sugerida por Caturla o Tovar, de manera insustancial, *vid.* TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁸⁰ TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 96. También Justi recurría a la figura de Charles Le Brun para explicar el papel que Maíno o Velázquez jugaron en la decoración del Salón de Reinos, bajo la dirección de Olivares, *vid.* JUSTI, Karl (1999), *op. cit.*, p. 321.

¹⁵⁸¹ BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 58. Esta misma idea de villa suburbana fue admitida en TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, p. 349 y CHAVES MONTOYA, M^a Teresa (1992), *op. cit.*, p. 222.

construcciones más singulares, como el jardín ochavado, la leonera o la criticada pajarera (más conocida como “el gallinero”). Sin embargo, la arquitectura del nuevo palacio real no puede explicarse sin reconocer la huella de la arquitectura española, desde su propio origen vinculado al Cuarto Real del madrileño convento de San Jerónimo, hasta la incorporación en el jardín de las castizas “ermitas”, presentes por ejemplo en el conjunto palacial de la Villa de Lerma¹⁵⁸², y también en el conjunto monástico de Monserrat, que tanto pareció impresionar a Felipe IV¹⁵⁸³. Blanco Mozo apuntaba como referente la configuración de los jardines del Alcázar sevillano, que también conocerían Crescenzi, Carbonel y Olivares, planificados por el italiano Vermondo Resta, como posibles antecedentes para el nuevo Real Sitio.

Crescenzi conocía de primera mano algunas de las villas más interesantes de la Roma del principios del siglo XVII, incluso podría disfrutar de las bondades de su propia Villa. Su familia poseía unos terrenos en las cercanías del norte de Roma en los cuales se encontraba “La Crescenza”, una fortaleza de origen medieval en medio de la naturaleza¹⁵⁸⁴ (fig. 94). A comienzos del siglo XVII, Crescenzi delegó en Donato Roncalli (hermano del pintor Cristoforo Roncalli, el *Pomarancio*), las cuestiones relativas a su administración, y posiblemente Giovanni Battista pudiera haberse encargado de su mantenimiento y decoración hasta su traslado a Madrid¹⁵⁸⁵. Algunas de sus estancias están decoradas con guirnaldas y festones de frutas y hortalizas, atribuidas a Pietro Paolo Bonzi, uno de los pintores protegidos por la familia Crescenzi¹⁵⁸⁶. Sin embargo, las profundas transformaciones que ha sufrido el castillo de Tor Crescenza, dedicado hoy a la organización y celebración de distintos eventos, dificulta la comprensión de su aspecto en el siglo XVII.

¹⁵⁸² CHUECA, Fernando, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, 1966, pp. 164-165; CERVERA VERA, Luis, *El Conjunto palacia de la villa de Lerma*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 503-513. Esta idea es aceptada por Brown y Elliot pero solo parcialmente y en ningún caso como prototipo para la Plaza principal del conjunto, *vid.* BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, pp. 273-274, n. 44.

¹⁵⁸³ Acerca de la importancia de las ermitas en otros conjuntos españoles, *vid.* RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, en *Atrio*, n.ºs 15-16, 2009-2010, pp. 135-148.

¹⁵⁸⁴ Esta posesión acabaría siendo parcialmente vendida a la familia Medici, aunque en su interior se conservaban algunos cuadros, según se desprende del inventario publicado en SPEZZAFFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, pp. 67-71. Asimismo, *vid.* LOTTI, Pierluigi, “Il castello della Crescenza”, en *Strenna dei Romanisti*, 68, 2007, pp. 405-426; BENTIVOGLIO, Enzo, “La Crescenza: una dimora borghese del XV secolo”, en *Studi Romani*, vol. XXV, 1, 1977, pp. 66-70. Conservamos una bella imagen de la Villa, pintada por Claudio de Lorena, *vid.* CAVAZZINI, Patrizia, “Vista de la Crescenza”, en *Roma. Naturaleza e Ideal. Paisajes (1600-1650)*, cat. exp. (Museo del Prado, Madrid, 2011), Madrid, Museo del Prado, 2011, p. 218, y la bibliografía citada.

¹⁵⁸⁵ Se conserva una abundante documentación acerca de la administración de la Crescenza a lo largo del siglo XVII en el *Archivio Storico Romano*. Por los avisos publicados por Orbaan, a comienzos de 1617, podría haberse negociado la venta de la Crescenza con Marcantonio Borghese, sobrino de Paolo V y Príncipe de Sulmona, como se desprende de uno de los Avisos publicados: “*Dicesi che si tratti di comprare per il Principe di Solmona il casale de Crescentj fuori di Ponte Mole et il principato di Salerno et che sarà dichiarato Grande di Spagna* (28/1/1617)”, *vid.* ORBAAN, J. A. F. (1920), *op. cit.*, p. 249.

¹⁵⁸⁶ PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 14. Estos frescos fueron atribuidos al propio Crescenzi en NATALE, Mauro, “Les fresques de la Villa la Crescenza: historie et restauration”, en *Genava*, 24, 1976, pp. 323-338. Sobre las distintas atribuciones a Bonzi, planteadas por Spezzafferro o por Cottino, remitimos a PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 261.

Un buen precedente para la organización del palacio del Retiro podemos encontrarlo en el llamado *Giardino* de la familia Mattei en el monte Celio (fig. 87). Se trata de los magníficos jardines de la Villa della Navicella o Villa Celimontana que Ciriaco Mattei comenzó a construir a mediados del siglo XVI en las inmediaciones de la iglesia de Santa Maria in Domnica, llamada “la Navicella”. Crescenzi conocía muy bien esta placentera villa, rodeada de jardines y amenizada con graciosas fuentes y esculturas clásicas, ya que solía ser una parada obligada en las peregrinaciones del Oratorio¹⁵⁸⁷. Una de las principales atracciones del vasto jardín, construida además en una segunda fase de ampliación del conjunto, era precisamente un jardín ochavado muy semejante al que posteriormente se realizó en el Retiro, y que posiblemente constituya un directo antecedente¹⁵⁸⁸.

Como observaba Blanco Mozo, existen algunas importantes diferencias en la concepción de ambos jardines. La más sustancial deriva del empleo de un mayor número de calles en aquel de la Villa Mattei (casi el doble) y como estas calles son abiertas, a diferencia del jardín ochavado del Retiro, donde las imágenes de Teixeira (fig. 88) y de Jusepe Leonardo nos indican el empleo de folías o galerías enramadas cubiertas. Si bien estas diferencias son ciertas, no podemos dejar de advertir cómo los planos conservados de la Villa Mattei indican claramente la preeminencia de las ocho calles radiales principales como aquellas que configuran verdaderamente la forma estrellada de la superficie, teniendo las demás un evidente carácter accesorio y secundario. El empleo de las folías, como indica Blanco Mozo, bien podría haberse adoptado en el Retiro por influencia del jardín flamenco, constituyendo los jardines de Aranjuez un primer precedente. No en vano, los árboles y plantas que se utilizaron para poblar este jardín procedían directamente de Aranjuez, del mismo modo que Pedro García, superintendente de las huertas y plantíos de Aranjuez se encargó de su disposición¹⁵⁸⁹.

Al igual que ocurre en la Villa Mattei, el jardín ochavado del Retiro no constituye una atracción cerrada en sí misma, como si se tratase de un laberinto. Al contrario, su vinculación con el resto del jardín se producía a través de las calles principales donde se instalaban pequeñas plazas que funcionaba como hitos visuales, constituyendo además un punto destacado la zona de confluencia central de las ocho radiales. En el caso de la Navicella, una fuente monumental remataba una de las calles a través de la cual se accedía al complejo arquitectónico de la Villa. Al fondo de otra radial, se dispuso un pequeño parterre regular. Si

¹⁵⁸⁷ Sobre la construcción y decoración de la Villa, *vid.* CAPPELLETTI, Francesca y TESTA, Laura, *Il trattenimento dei virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Argos, Roma, 1994; BENOCCI, Carla, “L’ideazione e la realizzazione della villa Mattei al Celio tra Cinquecento e Seicento: l’interpretazione dei documenti”, en *Studi Romani*, LIV, 1/2, 2006, pp. 79-104 (I parte) y LIV, 3/4, 2006, pp. 353-574 (II parte); e Idem, *Villa Celimontana*, Torino, Nuova Eri, 1991.

¹⁵⁸⁸ Brown y Elliot subrayaban este parentesco, aunque Blanco Mozo desestimaba la filiación al observar las diferencias entre ambos conjuntos, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 335, n. 31.

¹⁵⁸⁹ *Vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 329-330.

comparamos el plano de Villa Mattei grabado por Giovanni Battista Falda y el jardín del Retiro del plano de Teixeira, advertiremos que Crescenzi impuso un ritmo más regular y simétrico al jardín madrileño, al quedar perfectamente integrado en un rectángulo regular, algo imposible de obtener en el jardín de Villa Mattei que apuesta por una división prácticamente triangular si tenemos en cuenta cómo el complejo de la Navicella y la pequeña plaza que da acceso al jardín, funcionaban como un nuevo eje visual del conjunto.

También en el Retiro se empleó el jardín ochavado como espacio organizador del complejo, sirviendo para acceder a tres importantes construcciones: el estanque ochavado, la pajarera, y la ermita de San Pablo, la primera ermita construida en el Retiro. El estanque ochavado, rematado por una pintoresca torrecilla con chapitel a la flamenca, compartía la misma función que la fuente de Villa Mattei: reforzar visualmente uno de los principales ejes del jardín y favorecer la integración y comunicación con las distintas partes del conjunto¹⁵⁹⁰.

La pajarera o “gallinero”, es también otro elemento de posible filiación italiana. Ciertamente el interés por contemplar aves en cautividad no es ninguna novedad en la corte, pero sí pudo serlo el imponente tamaño de las jaulas y la gran vistosidad de las especies que albergaba¹⁵⁹¹. Antes que las famosas *uccellerie* de los jardines Borghese, citadas como posibles precedentes para aquellas del Retiro¹⁵⁹², encontramos dos buenos ejemplos de pajareras en el citado *Giardino Mattei*. En frente de la pequeña Villa, junto a la cascada artificial que confluía en la Fuente del Atlante, se disponían de modo simétrico dos *uccellerie*, que fueron desmontadas en 1621 con motivo de la ampliación de los jardines¹⁵⁹³. Lejos de constituir un pequeño ornamento dentro del jardín, la definitiva pajarera del Retiro pretendía ocupar un espacio destacado dentro del complejo, consiguiéndolo al menos en cuanto a dimensiones y superficie. No sería descabellada la hipótesis de Blanco Mozo, quien sugería la práctica de la cetrería en su interior, aunque el objetivo principal sería la cría de aves exóticas para su contemplación, destacándose aquellas “aves exquisitas por su canto y plumaje”¹⁵⁹⁴.

Monanni describió así el “*gallinaio*” con motivo de la visita de la duquesa de Mantua, en noviembre de 1634: “*il gallinaio serrato di reti grandi di ferro, con le sue cupole et*

¹⁵⁹⁰ La decoración de la torrecilla fue realizada por el dorador Pedro Martín de Ledesma a base de “grutescos y niños y bichas doradas y escurcidas”, de clara inspiración italiana, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 331 (pp. 329-331).

¹⁵⁹¹ *Ibidem*, pp. 331-332. Las pajareras fueron objeto de chanza por parte de los madrileños.

¹⁵⁹² *Ibidem*, p. 332.

¹⁵⁹³ Remitimos al estudio de CAPPELLETTI, Francesca y TESTA, Laura (1994), *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁹⁴ *Vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 332. El entrecomillado procede de la descripción de los padres jesuitas, *vid.* “Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús: sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648” (t. I), en *Colección de documentos, opúsculos y antigüedades*, t. XIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 1861, p. 5.

*stanzini divisi, come gabbie, et vi sono conforme si è avvistato, non solo galline di certe sorte vaghe et stravagante, si per la lor grandezza et forma, come per le penne di colori straordinarii, alcune avviciate altre volte a rovercio con ciuffi sopra le crette, et piume ai piedi ma ancora tutte le altre sorte di ucelli nobili, cioè cigni, pavoni, oche reali, aquile, grue, garze, fagiani, francolini, cotornici di più spezie, et altri simili, fino a struzzi che gli fanno ballare, et diediro gusto alle dame italiane*¹⁵⁹⁵. Este testimonio, además de la detallada descripción de las aves curiosas que pululaban en este espacio para deleite de los visitantes, nos confirma la importancia que el gallinero tenía como una de las atracciones principales del Retiro, constituyendo una parada destacada del recorrido realizado por la Duquesa.

Sin embargo, recordemos que con anterioridad a este grandioso gallinero, situado en el término del jardín Ochavado como bien puede comprobarse en el plano de Teixeira, debió existir otro gallinero, tal y como indica Monanni. Por último cabe señalar como es posible que Olivares tuviera un peso específico en el diseño y adecuación del “gallinero”, tal y como insinuaba Monanni el 15 de enero de 1633: “*Vi ha finito il Conte Duca un Gallinaio a suo modo, grande, et serrato con reti di ferro, dove sono principalm[en]te quante sorte di galline si trovano al mondo, fino dell’Indie, di grandezza, forme, et colori di maraviglia, et poi colombi simil[m]te di sorte stravagante et bellissimi, faggiani, francolini, cigni, anitre, cotornici, et diverse sorti di vaghissimi uccelli, havendo S[ua] E[ccellenza] un poco d’umor peccante in questo, di modo che va a vedere il Pollaio infinita gente, et tutta la Corte et nobiltà vi passeggia in carrozza per trattenim[en]to finche non sia serrato di muro all’intorno*”¹⁵⁹⁶. Asimismo, sabemos que en mayo de 1633 “*il Pollaio delle Galline et Uccelli, che pur costò in farlo molti denari, si ha da murare in’altra parte*”¹⁵⁹⁷.

Otra de las “diversiones” que ornaban el jardín del Retiro fue la leonera, terminada en mayo de 1633¹⁵⁹⁸. Como indica Blanco Mozo, la tipología empleada en la construcción no tiene precedentes en España pero sí en Italia. En base a las cartas de los jesuitas, suele indicarse su semejanza con estructuras florentinas: “Entre este pórtico y el cuarto principal de la entrada hay una hermosa leonera fabricada al modo de la de Florencia, aunque no es tan grande, si bien en aquella, por serlo, no pelean los animales, porque están muy apartados los unos de los otros, y en esta, en abriendo las puertas, se ven forzados a pelear. Es de figura

¹⁵⁹⁵ ASM, AMP, filza 4960, f. 602rº (25/11/1634).

¹⁵⁹⁶ ASM, AMP, f. 4959, f. 571rº y vº (15/1/1633).

¹⁵⁹⁷ *Ibidem*, f. 715rº (14/5/1633).

¹⁵⁹⁸ Acerca de su construcción y la participación de Crescenzi en su traza, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 308.

aovada, y hay al presente en ella tres leones, un tigre, un oso, y algunos lobos. Van SS.MM. de ordinario a esta recreación de que gusta mucho el Príncipe”¹⁵⁹⁹.

La ermita de San Pablo (fig. 89) fue la primera en comenzar su construcción, a cargo del maestro de obras Juan de Aguilar, en julio de 1632¹⁶⁰⁰. La atribución a Crescenzi de esta ermita, que presentaba a comienzos del siglo XVII una fachada profusamente decorada con una evidente inspiración italiana, ha sido definitivamente descartada por la historiografía actual¹⁶⁰¹. Nuevos documentos han confirmado cómo la ermita sufrió una profunda transformación con la llegada de los pintores Colonna y Mitelli, los verdaderos artífices de las decoraciones exteriores e interiores a partir de 1659¹⁶⁰². Al igual que el resto de las intervenciones arquitectónicas desarrolladas en el palacio del Buen Retiro, Carbonel puede ser el responsable de la traza arquitectónica de la ermita, supervisado en todo momento por Crescenzi. La primitiva estructura de la ermita de San Pablo resulta de gran sencillez, como podemos comprobar en el lienzo de Jusepe Leonardo o su imagen en el plano de Teixeira. En el lienzo de Leonardo, aparece como una planta cuadrada, rematada por un tejado a cuatro aguas (distinto de los característicos chapiteles de pizarra). El alzado de la fachada principal al cuarto real de San Jerónimo, visible en el cuadro, muestra un único piso con dos puertas y un vano central enmarcados en piedra. En el plano de Teixeira se aprecia también el espacio ajardinado posterior, frontero a una larga avenida que desemboca en la gran pajarera.

La influencia de Crescenzi se extendía más allá de la propia arquitectura, para implicar a los operarios que trabajaban (o no) en las obras a su cargo. En este sentido, el marqués de la Torre no hace sino reproducir un *modus operandi* practicado con éxito durante la *soprintendenza* para Paolo V. Para la decoración de la ermita de San Pablo, Crescenzi quiso contar con dos artistas de su confianza: el escultor genovés Giovan Antonio Ceroni, encargado de realizar la escultura de San Pablo que decoraba el retablo de la ermita¹⁶⁰³, y el pintor Diego Velázquez, que ejecutó el lienzo central del retablo, una representación de *San*

¹⁵⁹⁹ “Cartas” (1861), *op. cit.*, p. 5 (3/1/1634), citado en *Ibidem*, p. 308, n. 49.

¹⁶⁰⁰ Toda la documentación localizada en el Archivo Histórico de Protocolos, en relación con la construcción de la ermita ha sido analizada en *Ibidem*, p. 341.

¹⁶⁰¹ Taylor atribuyó la traza de la ermita a Crescenzi, en base a las decoraciones de la fachada, semejantes a la Villa Medici sobre el Pincio, *vid.* TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 99, n. 142. Bonet había destacado el carácter italiano de esta misma fachada, BONET, Antonio (1960), *op. cit.*, p. 229.

¹⁶⁰² La documentación sobre la intervención de Mitelli y Colonna, fue publicada en AZCÁRATE, José Manuel (1966), *op. cit.*, p. 130. Nuevas aportaciones documentales han confirmado la profunda intervención que transformó el aspecto interior y exterior de la ermita, a partir de 1659, convirtiéndola en un espacio festivo y desacralizado, *vid.* CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, “La hipótesis conquense de ‘Los Santos ermitaños’ de Velázquez”, en *Archivo Español de Arte*, Vol. LVI, 224, 1983, p. 397 (pp. 387-397); BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 341-344. Brown y Elliot mantuvieron la atribución a Crescenzi en la primera edición *Un palacio para el Rey* (1980), pero rectificaron en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, pp. 80-82.

¹⁶⁰³ Ceroni había trabajado para Crescenzi en el panteón, y continuará suministrando esculturas para la ermita de San Juan, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 342, n. 75.

Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño, actualmente en el Museo Nacional del Prado¹⁶⁰⁴. Aunque Velázquez tenía un importante peso específico en la corte y contaba con el total beneplácito de Olivares, Crescenzi pudo haber sugerido al pintor sevillano la ejecución de esta obra, afianzando la relación entre ambos personajes¹⁶⁰⁵.

Durante los tres frenéticos años que duró la construcción del Buen Retiro, Crescenzi llevó a cabo una eficaz labor de coordinación y gestión de los distintos equipos necesarios para ejecutar eficazmente la construcción, capitaneados a su vez por Alonso Carbonel y Cristóbal de Aguilera. La empresa requería la participación e intervención de los artistas más hábiles al servicio del monarca, y Crescenzi supo encontrar además aquellos más afines a su propia sensibilidad artística. En este sentido, destacamos la presencia del ingeniero florentino Cosme Lotti que no permaneció ajeno en absoluto al nuevo proyecto.

Lotti había llegado a España en septiembre de 1626, gracias a las gestiones del duque de Pastrana con la corte medicea¹⁶⁰⁶. Como analiza García Cueto, el Conde Duque le habría solicitado que buscara por aquellas tierras un ingeniero hidráulico, “fontanero”, cualificado y capaz de ocuparse de la gestión de los jardines, su riego y canalizaciones. Sin embargo, encontró en Lotti un artista polifacético, capaz de idear fantásticas tramoyas teatrales que dinamizaron la escenografía en España, aportando las novedades del teatro italiano en las comedias y zarzuelas representadas en los nuevos escenarios del palacio del Buen Retiro¹⁶⁰⁷.

¹⁶⁰⁴ Vid. BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, pp. 264-265, donde se confirma la cronología en torno a 1630 para el cuadro y su ubicación en la ermita de San Pablo, desde la que fue trasladado a la ermita de San Antonio a finales de la década de los 50, debido a las reformas emprendidas por Colonna y Mitelli.

¹⁶⁰⁵ Angulo Iñiguez demostró la filiación del lienzo velazqueño con una estampa de Durero con el mismo tema, que podría haberle servido como punto de partida. Como ha demostrado Bernstorff, el empleo por parte de Cavarozzi y Pereda de las estampas de Durero en sus composiciones procedería de la influencia ejercida por Crescenzi, *vid.* ANGULO, Diego “El San Antonio Abad y San Pablo ermitaño, de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer” (1946), en *Estudios Completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH, 2007, pp. 47-63

¹⁶⁰⁶ Remitimos al análisis de GARCÍA CUETO, David (2007), *op. cit.*, pp. 307 y ss, con la bibliografía citada sobre la llegada a Madrid de Lotti, quien aprovechó el regreso a España del Embajador, sustituido en su cargo por el conde de Oñate, D. Íñigo Vélez de Guevara y Tassis. Sobre la importancia de Lotti en España, *vid.* MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, “En torno a Cosme Lotti: nuevas aportaciones documentales”, en *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 3, 2000, p. 335;

¹⁶⁰⁷ Este ha sido uno de los aspectos más estudiados de Lotti, VAREY, J. E., “Calderón, Cosme Lotti, Velázquez, and the Madrid Festivities of 1636-1637”, en SCHOENBAUM, S. (ed). *Renaissance Drama*, New Series, vol. 1, 1968, pp. 253-282; SHERGOLD, N. D., “Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV”, en *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Berna y Munich, 1973, pp. 589-602; WHITAKER, S. B., “Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega’s *La Selva sin amor*”, en *Journal of Hispanic Filology*, 9, 1984, pp. 43-66; CHAVES MONTOYA, M^a Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, 2004.

b) *Las campañas decorativas del palacio del Buen Retiro: el Salón de Reinos y la Galería de Paisajes*

Además de intervenir en el plan general de organización de los distintos edificios que configuraron el palacio y los jardines del Buen Retiro, el papel de Crescenzi se extendió a la decoración de las principales estancias. Sin duda, esta debió ser una tarea compleja y a tal fin se emplearon a fondo no solamente Crescenzi, sino otros ministros de Olivares como D. Jerónimo de Villanueva o el conde de Castrillo. La decoración del palacio, considerada en ocasiones como algo premeditado, respondía a un plan bien articulado que privilegiaba algunos espacios de representación, como el Salón de Reinos, con otros espacios dedicados al paisaje o la Antigüedad romana, géneros íntimamente vinculados con la tradición italiana que tan bien conocían Crescenzi y Olivares.

No hay duda de que el Salón de Reinos fue un lugar privilegiado, si consideramos la decoración del palacio en su conjunto. El protagonismo del Salón de Reinos en el complejo del Retiro resulta evidente como denuncian los *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*, compilados por Diego de Covarrubias (Madrid, 1635)¹⁶⁰⁸. Siguiendo un meticuloso programa iconográfico, este espacio quedó configurado como un punto neurálgico del palacio del Buen Retiro, donde el arte (especialmente la Pintura) quedaba al servicio de la más elocuente propaganda de un modo semejante a la iconografía desplegada en el Salón Nuevo del Alcázar madrileño¹⁶⁰⁹.

La decoración del Salón de Reinos incluía cinco retratos ecuestres de los principales representantes de la actual monarquía de los Austrias, capitaneados por el futuro Rey, el príncipe heredero Baltasar Carlos, todos ellos ejecutados por Velázquez y su taller. Completaban la exaltación dinástica diez lienzos con las hazañas de Hércules, el mítico antecesor de la dinastía de los Austrias, elaborados con mayor o menor acierto por Zurbarán. En el arranque de la bóveda se dispusieron los escudos de los Reinos que formaban esa monarquía plural que abarcaba desde la península Ibérica hasta las tierras de Ultramar. Pero el plato fuerte quedaba constituido por doce magníficos “cuadros de batallas” dispuestos en los muros laterales, fuertemente iluminados gracias a los ventanales que caían a las dos plazas principales. Todo el conjunto se completaba con una decoración en el techo de grutescos dorados, formando un espléndido tapiz de arabescos entrelazados con distintas figuras y escenas de batallas, que comentaremos más adelante.

¹⁶⁰⁸ COVARRUBIAS, Diego de, *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro, escritos por algunos ingenios de España*, en Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1635.

¹⁶⁰⁹ CHECA CREMADES, Fernando (dir) (1994), *op. cit.*, p. 156.

El programa iconográfico quedaría fijado con anterioridad a 1634 cuando se documentan los primeros pagos a los pintores¹⁶¹⁰. Fernando Marías cuestionó recientemente los usos teatrales que Brown y Elliot habían conferido a la estancia desde la inauguración del Real Sitio¹⁶¹¹. Al menos en un primer momento, el Salón de Reinos pudo concebirse como espacio lúdico, como confirmaría el testimonio de Vicente Carducho, quien pensaba que en este Salón se iban a realizar “saraos o festines, previendo o guardando lugares para grandes pinturas” como publicó en sus *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633)¹⁶¹². También Bernardo Monanni se refirió al Salón de Reinos, en marzo de 1634 como el “*salone principale per le commedie*”¹⁶¹³.

Quizá el Salón de Reinos, al igual que ocurría con el Salón Dorado del viejo Alcázar, fuera concebido en origen como un espacio para la representación de comedias antes de que fueran proyectados el Coliseo y el Casón¹⁶¹⁴. De hecho, podemos encontrar algún paralelismo lejano entre la decoración de ambas estancias, donde se documenta la presencia de algunos cuadros “en que están las guerras del señor Emperador Carlos V” y “doce lienzos con las batallas de Carlos V, que se mandaron copiar en tiempos del marqués de Malpica de los lienzos al temple”. Las posesiones de la Monarquía están también presentes a partir de las vistas de ciudades de España, Italia y Flandes (atribuidas a Wyngaerde), además de dos “vistas de Madrid” y varias entradas triunfales de monarcas españoles a ciudades como Lisboa o La Coruña. La autoridad de la monarquía y la idea de continuidad dinástica quedaba patente con la llamada serie de los Reyes, situada sobre el friso del Salón Dorado, donde se

¹⁶¹⁰ Los documentos fueron publicados por CATURLA, M^a Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, 1947.

¹⁶¹¹ MARÍAS, Fernando, *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, p. 21.

¹⁶¹² CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, p. 65. Resulta imposible determinar si en el momento en el que escribía estas líneas, Carducho habría recibido ya el encargo para ejecutar los tres lienzos destinados al Salón: *El socorro de Constanza*, *El sitio de Rheinfelden* y *La Batalla de Fleurus*, todos en el Museo del Prado. Marías ha cuestionado la identificación del Salón de Reinos con el lugar donde el embajador de Módena, Fulvio Testi, asistió a una comedia en 1636, siendo “hostigado” por un efusivo Olivares, tal y como se defiende en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, pp. 214-215 y LOPERA, José (2005), *op. cit.*, p. 93. Este último autor sitúa en 1637 la puesta en marcha en el Salón de Reinos de espectáculos teatrales, con motivo de las Carnestolendas, además de “*Los disparates de Don Quijote*, de Calderón, *El amor en vizcaíno*, de Luis Vélez de Guevara, y *El robo de las Sabinas* de Francisco de Rojas Zorrilla”, citando a SHERGOLD, N. D., *A history of the Spanish stage: from medieval times until the end of the seventeenth century*, Clarendon, 1967, pp. 287-289. Estas tres obras fueron puestas en escena, según Mc Kendrick, para conmemorar respectivamente la elección del rey de Hungría como Emperador del Sacro Imperio, la visita de la Princesa de Carignano y una victoria española en territorio italiano, aunque se desconoce donde fue situado el escenario. El Salón de Reinos no parece ser, según esta autora, un lugar elegido para la representación teatral, que frecuentemente se realizaba en el “saloncillo”, o en los patios al aire libre del conjunto, *vid.* MCKENDRICK, Melveena, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 219. Sin embargo, después de la construcción del Coliseo, todavía el Salón de Reinos pudo servir como escenario teatral en 1659 para representar *La púrpura de la Rosa* de Calderón, *vid.* PEDRAZA, Felipe, “El Teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 75-103.

¹⁶¹³ BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 156. Como advierten los autores, no debía existir contradicción alguna entre la gravedad del programa iconográfico y los distintos actos que albergaría la sala.

¹⁶¹⁴ Acerca del Salón Dorado o Salón Grande del Alcázar, *vid.* CHECA, Fernando (1994), *op. cit.*, pp. 394-396.

describía una completa línea dinástica desde Don Pelayo hasta Felipe IV. Sabemos que en 1622 o 1625, ya existía un proyecto para la ejecución de las parejas de reyes, como consta por el encargo a Vicente Carducho de “Don Alonso el Batallador y Don Alonso el Bravo para modelo de los que se han de pintar para el salón grande”¹⁶¹⁵. Sin embargo, el ciclo se interrumpió hasta 1639, cuando se decide continuar además por la llamada Pieza de las Furias, convertida con el tiempo en la alcoba del futuro Carlos II¹⁶¹⁶. Una intervención posterior a la ejecución de los retratos de los reyes “de Aragón”, dispuestos en el Retiro¹⁶¹⁷.

Esta presencia física del Monarca y del concepto de la Monarquía y el dominio sobre sus territorios y posesiones que implica el programa decorativo del Salón Dorado, constituye un posible antecedente en el programa desarrollado en el Salón de Reinos. Para decorar la sala, fueron escogidos cuadros con un marcado carácter histórico y político como las vistas de ciudades y los retratos de los reyes españoles, dirigidos posiblemente a la contemplación de monarcas y príncipes y especialmente de los cortesanos, como un refuerzo constante del poder absoluto de sus Reyes. Del mismo modo, el Salón de Reinos recordaba a los cortesanos la magestad de su Rey, atendiendo además a las últimas victorias militares conseguidas por los principales generales a su servicio para mayor Gloria de la monarquía. No nos parece descabellado que el Salón de Reinos, con su doble balconada que permitía duplicar el aforo, hubiera estado concebido como un espacio polivalente, donde lo mismo podía representarse una comedia que celebrarse un banquete a cubierto. La propia estructura del Salón se asemeja a aquella conseguida en el Salón Dorado, incluso en dimensiones, como observaba Lopera: un gran espacio central, a doble altura, flanqueado por dos pequeñas estancias accesorias¹⁶¹⁸.

Para terminar las similitudes, en lugar del magnífico artesonado mudéjar que contemplamos en la única imagen del interior del Salón Dorado (realizada por Herrera Barnuevo con motivo de la representación de *Los Celos hacen estrellas*), el Salón de Reinos fue decorado con grutescos también dorados. Aunque difícilmente podían competir con la

¹⁶¹⁵ Los pagos por los cuadros fueron documentados en CATURLA, M^a Luisa, “Los retratos de Reyes del Salón Dorado en el antiguo Alcázar de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, vol. XX, 77, 1947, pp. 1-10, y asimismo AZCÁRATE, José Manuel, “Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI, 1970, pp. 43-61. Acerca de la decoración del Salón, *vid.* VAREY, J. E., “La serie iconográfica de los Reyes de España, destinado al Salón Dorado del Alcázar de Madrid”, en VÉLEZ DE GUEVARA, *Los celos hacen estrellas*, Londres, Tamesis, 1970, pp. 143-169; CHECA, Fernando (1994), *op. cit.*, pp. 394-396 y ATERIDO, Ángel, “Alonso Cano y ‘la alcoba de su majestad’: la serie regia del Alcázar de Madrid”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, n^o 38, 2002, pp. 9-36, e Ídem, “Conjuntos iconográficos del Alcázar en tiempos de Felipe IV”, en PITA ANDRADE, José Manuel y RODRIGUEZ, Ángel (2006), *op. cit.*, pp. 305-336.

¹⁶¹⁶ Acerca de las implicaciones iconográficas en relación con esta disposición, *vid.* ATERIDO, Ángel (2002), *op. cit.*, pp. 26-33.

¹⁶¹⁷ Caturla documentó un pago al carpintero Manuel de Torres “por quarenta y dos bastidores de los Retratos de los Reyes de Aragón y otras cosillas que hizo en el Salón del buen Retiro”, en CATURLA, M^a Luisa (1947), *op. cit.*, p. 8.

¹⁶¹⁸ ÁLVAREZ LOPERA, José (2005), *op. cit.*, p. 93.

suntuosidad del artesanado, su brillo y formas imbrincadas admirarían a los visitantes como destaca el testimonio de Bacio del Bianco, aunque insistía en que los “arabescos” cubrían totalmente las paredes del Salón, dándole por ello el nombre de Salón de Oro¹⁶¹⁹.

Estos frescos raramente han sido objeto de estudio por parte de los historiadores, y actualmente presentan un delicado estado de conservación (fig. 91). José Priego recogía la atribución al pintor Villoldo y Pedro Martín de Ledesma, sin citar las fuentes consultadas¹⁶²⁰. Caturla documentó el pago al dorador Pedro Martín de Ledesma, en 1634, con lo que quizá no tuviera intervención en su ejecución previa¹⁶²¹. Ledesma era un trabajador habitual de las Obras Reales y podría haber sido escogido directamente por Crescenzi. Recordemos cómo Martín de Ledesma era el cuñado del arquitecto Pedro de la Torre y juntos había concertado, en abril de 1635, la talla y el dorado del retablo para la iglesia del Buen Suceso, ejecutado según la traza elegida por el marqués de la Torre¹⁶²². Creemos que el verdadero autor de las pinturas permanece todavía desconocido, aunque habría que buscarlo en el entorno de artistas que trabajan habitualmente para el monarca y están en contacto con Crescenzi, como el genovés Julio César Semín.

El conjunto duplica un motivo decorativo formado por tres figuras entrelazadas (posiblemente las Tres Gracias, como sugiere Fernando Marías)¹⁶²³, una escena de combate y un gran cesto de frutas y flores, todo ello unido mediante roleos, cartelas, personajes hercúleos y pequeños *putti* jugando o sosteniendo aves (figs. 92 y 93). Sobre las figuras femeninas, se articula un elemento semejante a un yugo que soporta un elegante jarrón con distintas flores, dispuesto con una perfecta simetría. Al centro del conjunto se disponen cuatro *putti* sobrevolando la estancia, portando elementos difíciles de identificar sostenidos por otros cuatro personajes.

¹⁶¹⁹ “Aquí en el Retiro tenemos un salón que mide de ancho unas 18 braccia florentinas y de largo cinco veces más, tan alto como ancho, con bóveda de estuco liso y todo él cubierto de arabescos all’indiana; donde arranca la bóveda hay un corredor dorado que da toda la vuelta, y por debajo de él, en los lienzos de pared entre las ventanas, hay grandes cuadros al óleo, de los mayores hechos de armas de los más famosos capitanes que ha tenido España, con marcos de oro. El suelo es todo de ochavos de terracota y cuadritos de azulejo vidriado, y las paredes están totalmente recubiertas de arabescos de oro hasta el suelo, obra hecha en tiempos del conde-duque, y por nombre le dicen el Salón de oro”, (carta del 3/3/1656), citado en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 155.

¹⁶²⁰ Vid. PRIEGO, José, *La pintura de tema bélico del S. XVII en España*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2002 (1993), p. 55, <http://eprints.ucm.es/2370/1/AH0016101.pdf> (f.u.c. 19/09/2015).

¹⁶²¹ CATURLA, M^a Luisa (1947), *op. cit.*, p. 27. Aunque no menciona la fuente documental, indica cómo el dorador recibió 1.200 ducados en 1634 por el dorado de los grutescos, *vid* también LOPERA, José, “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, en ÚBEDA, Andrés (ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp. (Museo del Prado, 2005), Madrid, Museo del Prado, 2005, p. 91.

¹⁶²² Ya hemos insistido en la más que posible relación entre Pedro de la Torre y Crescenzi. La presencia de Ledesma en las obras del Retiro pudo fortalecer estos lazos profesionales.

¹⁶²³ El lamentable estado de conservación de estos frescos, y los más que notables repintes que han debido sufrir a lo largo de los años, ha provocado su progresivo olvido. Solo recientemente Fernando Marías les ha dedicado atención, observando que entre los grutescos se encuentra la posible representación de las tres gracias, quizá como imagen de la unidad de la monarquía española, *vid*. MARÍAS, Fernando (2012), *op. cit.*, p. 28.

No sería extraño que el propio Crescenzi suministrase algunos grabados para servir como inspiración a los pintores. Además de las frecuentes guirnaldas de flores y frutas, aparecen unos voluminosos cestos de mimbre cargados con racimos de vid y demás frutas y hortalizas, con pequeños leones y máscaras, semejantes a las decoraciones al fresco habituales en los palacios romanos de principios del siglo XVII. Las escenas de batalla, enmarcadas en cartelas de inspiración flamenca, representan el combate de guerreros romanos con una clara inspiración en el mundo de la Antigüedad, quizá como antecedentes de los triunfos narrados en los grandes cuadros de batallas.

También se ha señalado como posible precedente del Salón, los proyectos para decorar el palacio del Pardo, en tiempos de Felipe III. En concreto, la nueva galería del Mediodía y la galería de las Doce Virtudes¹⁶²⁴. Al igual que ocurría en el Salón Dorado, también se escogieron las batallas del emperador Carlos V como motivo principal de los frescos de la galería del Mediodía. Estas decoraciones quedaron inconclusas y resulta complicado su estudio como verdaderos referentes del proyecto del Salón de Reinos.

Del mismo modo, la gran Sala de Batallas del monasterio de El Escorial, con su magnífico techo pintado en estilo Pompeyano, podría ser también considerado un antecedente, si bien la complejidad y magnificencia del Salón de Reinos parecen superar con creces los fines de la galería escurialense.

Como precedentes en el extranjero, Brown y Elliot señalaban el Salón Quinientos del *Palazzo Vecchio*, en Florencia, o la Sala de los *Fasti Farnese*, en Caprarola, ambos entendidos como “espejo de virtud del Príncipe” de acuerdo con su interpretación del Salón de Reinos¹⁶²⁵. Brown y Elliot señalaban la importancia de las escenas militares relativas a Carlos V o a Felipe II, que ya decoraban los palacios españoles en forma de tapices o frescos, como fuentes de inspiración para la configuración de la temática del Salón de Reinos. Insistían además en la exaltación de la monarquía como defensora de la Iglesia Católica, en una constante lucha contra la herejía. Ciertamente este era el mensaje que podría haberse articulado a partir de la elección de los cuadros que decoraban en 1626 el Salón Nuevo del viejo Alcázar, durante la oportuna visita del cardenal Barberini.

¹⁶²⁴ Ya insistieron en esta idea BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, pp. 160-161. Acerca de estas decoraciones, *vid.* LAPUERTA MONTTOYA, Magdalena (2002), *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 403-404.

¹⁶²⁵ BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 156.

Acerca del autor o autores del programa iconográfico se han barajado varios nombres, incluido el del Crescenzi¹⁶²⁶. Aunque no podemos confirmar si Crescenzi estuvo detrás de la articulación de un programa iconográfico tan complejo, con explícitas referencias a la historia de los ejércitos españoles y al propio Felipe IV, creemos que el marqués de la Torre, Maíno y Velázquez, pudieron ser los principales responsables de aquellos aspectos puramente artístico: la decisión de los artistas que intervendrán en la decoración, los posibles criterios para homogeneizar las obras (incluyendo algunos modelos para la composición de las imágenes), y la conveniencia de completar el programa con la decoración de la bóveda y elementos muebles, como los leones o los bufetes de jaspe¹⁶²⁷. El peso específico de Crescenzi en esta empresa nos parece evidente, consiguiendo introducir en la selecta nómina de pintores del Rey a su joven protegido Antonio de Pereda. También Maíno y Velázquez debieron jugar papeles destacados en la coordinación y no es casualidad que sus dos obras sean precisamente las únicas que se escapan del esquema compositivo que adoptan el resto de lienzos, siendo además los lienzos mejor tasados y más alabados, especialmente la *Recuperación de Bahía* del pintor dominico.

Como hemos mencionado, la decoración del Salón se completaba con doce leones de plata, realizados por el maestro platero Juan Calvo y financiados por el protonotario Jerónimo de Villanueva¹⁶²⁸ y varias mesas de jaspe, que multiplicarían el aspecto suntuoso de la estancia¹⁶²⁹. Villanueva estuvo detrás del encargo de estas mesas, cuyos tableros fueron contratados directamente con maestros de la localidad de Tortosa, cantera habitual de este

¹⁶²⁶ Maíno y Velázquez fueron señalados por Justi como ideólogos del complejo programa decorativo, siempre bajo las directrices del Conde Duque, *vid.* JUSTI, Karl (1999), *op. cit.*, p. 321. Por su parte, Elías Tormo reservaba el protagonismo para Velázquez, en TORMO, Elías (1917), *op. cit.*, pp. 246-248. Para Brown y Elliot, Francisco de Rioja, bibliotecario de Olivares tendría los conocimientos necesarios para articular este “espejo de la virtud del Príncipe”, en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, pp. 157, quienes citan a BOTTINEAU, Yves, *Velázquez*, 1998, Paris, Citadelles & Mazenod, pp. 155-169.

¹⁶²⁷ Recientemente se ha relacionado la génesis del programa del Salón de Reinos con la Junta o “comité de historiadores”, creada a expensas de Olivares para redactar una “Historia de España” en 1634. Entre otros, participarían Francisco de Rioja, Guillén de la Carrera y Juan de Palafox y Mendoza, *vid.* KAGAN, Richard L., “Imagen y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”, PALOS, Joan LLuis y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dir.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, CEEH, 2008, pp. 101-119 (p. 112) con la bibliografía citada en p. 119, n. 32 y 33. Marías añade la presencia en esta posible “Junta” del cronista Tomás Tamayo de Vargas, *vid.* MARÍAS, Fernando (2012), *op. cit.*, p. 32.

¹⁶²⁸ CATURLA, M^a Luisa (1947), *op. cit.*, p. 32, y especialmente BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, pp. 113-114. Estos leones rampantes, con antorchas en una garra y el escudo de Aragón en la otra, costaron 2.000 ducados cada uno, una cifra considerable. Desgraciadamente, en 1643 serían fundidos para conseguir la plata necesaria para sostener las campañas militares.

¹⁶²⁹ Sabemos que fueron 16 las mesas que el monarca encargó a la ciudad de Tortosa, aunque quizá no todas estuvieran destinadas al Salón de Reinos. Contamos solamente con la descripción de Robert Bargrave, quien visitó el Retiro en 1654 y tan solo describe diez mesas, dispuestas entre los ventanales y a cada lado de las puertas, *vid.* BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 279; LOPERA, José (2005), *op. cit.*, p. 92 y GIL SAURA, Yolanda (2007), “Jaspes de Tortosa para el Palacio del Buen Retiro”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XIX, 2007, pp. 67-78 (pp. 68-69).

material, el 14 de enero de 1634, tal y como ha sido recientemente documentado¹⁶³⁰. El responsable de su transporte hasta la corte fue Martín de Avaria, quien ya se encargó en 1618 del traslado de los jaspes para la obra del panteón escurialense¹⁶³¹. Unos trámites que, recordemos, fueron supervisados en su momento por el propio Crescenzi. Diego de Viana, trabajador habitual de las Obras Reales y también al servicio de Crescenzi en el panteón, se encargaba de ejecutar los “bordeles” para estas mesas en marzo de 1635¹⁶³².

La elección de Tortosa como cantera para los jaspes, así como los artistas para el trabajo de los bufetes, chimeneas y fuentes que se realizaron en el Retiro, y concretamente en el Salón de Reinos, nos conduce a la figura de Crescenzi, en colaboración con el Protonotario Villanueva, como promotor de la decoración de la estancia.

La *Galería de Paisajes* del Palacio del Buen Retiro

Dentro de las campañas decorativas emprendidas por el Conde Duque para alhajar las nuevas estancias del Palacio del Buen Retiro, una de las más significativas y de mayor embergadura fue la adquisición en Roma y Nápoles de un importante número de pinturas, en la década de 1630¹⁶³³. Los pintores romanos suministraron principalmente paisajes con anacoretas o eremitas, mientras que en Nápoles se hacían cargo principalmente del ciclo de pinturas dedicado a la Antigua Roma. La investigación de estos encargos resulta complicada, debido principalmente a la inexistencia de inventarios del Palacio del Retiro redactados en tiempos de Felipe IV que puedan verificar su colocación exacta en las galerías del Retiro, ofreciendo mayores datos. A partir del inventario de 1701 se han realizado algunas propuestas de atribución y distribución de las obras, algunas de ellas conservadas actualmente en el Museo del Prado. En torno a estas pinturas, agrupadas principalmente en varias series temáticas, los historiadores han recreado el aspecto de la supuesta galería de paisajes del

¹⁶³⁰ Remitimos a GIL SAURA, Yolanda (2007), *op. cit.*, pp. 68-69. Lopera indicó que pudieron haber sido realizadas por el equipo de marmolistas formado por Diego y Pedro de Tapia, y el carpintero Agustín del Castillo, quienes trabajan en 1633 en la realización de “unos bufetes y otras cosas de jaspe”, *vid.* LOPERA, José (2005), *op. cit.*, p. 92 y AZCÁRATE, José Manuel (1966), *op. cit.*, p. 109. Sin embargo, estas obras habrían estado financiadas a costa del conde de Castrillo, *vid.* GIL SAURA, Yolanda (2007), *op. cit.*, p. 68.

¹⁶³¹ GIL SAURA, Yolanda (2007), *op. cit.*, pp. 68-69 y n. 11, p. 77. La documentación relativa al encargo y traslado de los jaspes en MUÑOZ, Joan Hilari y ROVIRA, Salvador J., “L’industria del jaspi de Tortosa a l’edat moderna (segle XVI-XVII)”, en *Nous Col·loquis*, 1, 1997, pp. 33-56.

¹⁶³² BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 279, n. 5 y LOPERA, José (2005), *op. cit.*, p. 92.

¹⁶³³ A su vez, estas campañas de adquisición de “obra nueva”, debe englobarse dentro de las operaciones puestas en marcha por Olivares para decorar las estancias del palacio, que incluyen desde el “saqueo” de obras de arte procedentes de otros palacios, hasta la “incautación” de bienes muebles a los propios cortesanos, *vid.* BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, pp. 122 y ss; también CHAVES MONTOLYA, M^a Teresa (1992), *op. cit.*, p. 224

Retiro, estableciendo la cronología de sus obras, su intencionalidad en el complejo palatino, y los posibles inspiradores de la decoración, como veremos¹⁶³⁴.

El estado actual de la investigación sobre las campañas decorativas del Retiro permite confirmar cómo existieron dos importantes “agentes” al servicio del Conde Duque, capaces de gestionar la compra y el envío de las obras desde Roma y Nápoles, respectivamente. Por una parte, el embajador de España en Roma, D. Francisco de Moura, marqués de Castel Rodrigo. Y por la otra, el virrey de Nápoles, cuñado además de Olivares, D. Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey¹⁶³⁵. Se trata en ambos casos de hábiles cortesanos, afortunadamente interesados por las novedades artísticas y el coleccionismo, que supieron rodearse de colaboradores eficaces para lograr el éxito en sus respectivas empresas y no desperdiciaron la ocasión para competir por el favor del monarca a través de la magnificencia de los encargos¹⁶³⁶.

En el caso de Castel Rodrigo, sabemos que actuó como agente o intermediario el belga Henricus van Vluete (también llamado de la Flut o Plutt), hombre de su total confianza, que formaba parte del círculo de servidores más íntimos del Embajador. Vluete se encargó personalmente de supervisar el envío de las obras a la corte, ejerciendo las funciones de un moderno “correo” al acompañar las obras en su viaje hasta Madrid¹⁶³⁷. Parece que el conde

¹⁶³⁴ Recientemente han aparecido nuevas aportaciones que amplían notablemente los límites de la investigación. Nos referimos especialmente a CAPITELLI, Giovanna, “Los paisajes para el palacio del Buen Retiro”, en ÚBEDA, Andrés (dir) (2001), *op. cit.*, pp. 241-261; SIMAL, Mercedes, “Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, 2011, pp. 245-260 y ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, “Las pinturas de paisaje para el palacio del Buen Retiro de Madrid”, en ÚBEDA, Andrés (2011) *op. cit.*, pp. 69-77.

¹⁶³⁵ La atribución a Monterrey del encargo de los paisajes de anacoretas fue realizada por Francis Haskell, en 1963, citada someramente en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CLXXIV, n° 174, pp. 417-459. Asimismo *vid.* ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, “Der Graf von Monterrey, Neapel und der Buen Retiro”, en *Velázquez, Rubens und Lorrain. Malerei am Hof Philips IV*, cat. exp., Bonn, Bundesrepublik Deutschland Museum, 1999. Por el contrario, la participación de Castel Rodrigo en esta empresa fue destacada en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John, “The Marquis of Castel Rodrigo and the landscape paintings in the Buen Retiro”, en *The Burlington Magazine*, vol. 129, n° 1007, febrero 1987, pp. 104-107.

¹⁶³⁶ Así podría leerse el comentario del agente de Niccolò Ludovisi: “D. Henrique de la Flutt, nuestro amigo, ha quedado muy disgustado porque el Sr. Duque de Medina ha mandado aquí al Cav. Cosimo, del que se dice que lleva también el encargo de mandar hacer paisajes, pero no sé si encontrará pintores porque todos trabajan por orden del dicho D. Henrique para servicio de su Magestad”, citado en GARCÍA CUETO, David, “Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma”, en HERNANDO, Carlos J. (coord.), *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, SEACEX, t. II, 2007, pp. 695-716 (p. 709). La carta fue publicada en ANSELM, Alessandra, “Arte, política e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l’investitura del Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma”, en CROPPER, Elisabeth (dir), *The Diplomacy of Art. Artistic creation and politics in Seicento Italy*, Bolonia, 2000, pp. 101-120 (p. 111)

¹⁶³⁷ ANSELM, Alessandra, “Política e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid: I dipinti Ludovisi e i paesaggi per il Buen Retiro”, en AA.VV., *El Mediterráneo y el arte español*, actas del XI congreso CEHA (Valencia 1996), Valencia, 1998, pp. 215-18; GARCÍA CUETO, David, “La verdadera identidad de Enrique de la Plutt, agente al servicio del II marqués de Castel Rodrigo”, en *Archivo Español de Arte*, t. LXXXV, n° 340, 2012, pp. 383-387.

de Monterrey prefería gestionar directamente los encargos en Nápoles aunque también debió contar con ayuda externa, como ocurre con el jesuita cordobés Juan Rubio de Herrera¹⁶³⁸.

La reconstrucción de las circunstancias que rodearon los encargos, su precisa cronología y las citadas “instrucciones” que se remitirían a Roma y Nápoles desde Madrid para favorecer la homogeneidad de formatos y temáticas, todavía presenta algunos interrogantes. Los documentos aportados por Mercedes Simal y David García Cueto confirman cómo esta compleja operación comenzó en fechas tempranas, posiblemente hacia 1632, teniendo noticias concretas de algunos envíos desde Nápoles en 1633. No puede sorprendernos que Olivares sea el primer responsable de encargar y dictar las órdenes precisas para tramitar los encargos. La implicación personal del valido en la construcción y decoración del Palacio del Retiro explicaría además la participación de su esposa, Doña Inés de Guzmán. La condesa de Olivares, según la documentación aportada por Simal, tendría un relevante papel en el encargo al embajador de Nápoles de una serie de cuadros, tapicerías y ricas colgaduras, para alhajar las habitaciones del Cuarto del Rey. Como buen director, Olivares orquestó los encargos desde Madrid, dictando para ello unas precisas instrucciones en lo que respecta a las medidas y la temática general de las obras, con ayuda de sus colaboradores, entendidos en materia artística. Entre ellos, es más que posible que se encontrara Crescenzi, asesorando al Conde Duque sobre la decoración del complejo.

La supuesta intervención de Crescenzi en la decoración de la llamada Galería de Paisajes del Retiro, fue puesta de relieve en primer lugar por Marcel Roethlisberger en su análisis sobre la primera actividad artística en Roma del pintor Claudio de Lorena¹⁶³⁹. Durante su estancia romana, Crescenzi había demostrado un interés y sensibilidad particular hacia la temática de paisaje y la pintura de bodegón, manteniendo contactos con algunos de los artistas más destacados del género como Paul Brill o Domenico Viola. Este interés, queda patente en los frescos de paisaje que decoran el friso de una pequeña sala, contigua a la llamada Sala de la Academia, del Palacio Crescenzi *alla Rotonda*. Roethlisberger atribuyó estos frescos a Lorena, siguiendo el testimonio de Filippo Baldinucci, quien indicaba en su biografía sobre Lorena cómo “*tornato a Roma, gli convenne operare nel Palazzo del Cardinal Crescenzio in piazza alla Rotonda*”¹⁶⁴⁰. El encargo podría haberse producido, según Roethlisberger, en la

¹⁶³⁸ ANSELMÍ, Alessandra (2000), *op. cit.*, pp. 113-117 4/1685; GARCÍA CUETO, David, “Sobre las relaciones de Velázquez y Don Juan de Córdoba tras el regreso del segundo viaje a Italia”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 334, abril-junio 2011, pp. 117-180 (p. 178). García Cueto indica cómo Juan de Herrera declara ante notario haber recibido la cantidad de 628 escudos, 16 sueldos y 2 dineros de oro del mercader Stefano Pallavicino a cuenta de Monterrey, para que los gaste de acuerdo a sus órdenes, el 23 de junio de 1635.

¹⁶³⁹ ROETHLISBERGER, Marcel, “Les fresches de Claude Lorrain” en *Paragone*, nº 109, 1959, pp. 41-50; Idem, *Claude Lorrain, The Paintings*, 2 vols., New Haven, 1961 (2ª ed. Nueva York, 1979).

¹⁶⁴⁰ BALDINUCCI, Filippo, *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*, Florencia, 1728, P. 354.

temprana fecha de 1619, cuando Crescenzi se encontraba de paso en Roma buscando broncistas para la obra del panteón, aunque reconoce que la cronología de los frescos es más tardía, siendo ejecutados entre 1630 y 1635¹⁶⁴¹.

Una vez comprobadas en su propia casa las cualidades de Lorena como paisajista, Crescenzi avalaría su candidatura ante Olivares para la ejecución de la serie de paisajes con anacoretas destinados al Palacio del Buen Retiro. Para Roethlisberger “*seul un protecteur intéressé tel que Crescenzi pouvait être à mesure de choisir ces paysagistes romains jeunes et inconnus*”¹⁶⁴². Roethlisberger recordaba cómo la protección de los Crescenzi a Lorena se prolongó en el tiempo, gracias al interés de otros miembros de la familia por sus paisajes. Efectivamente el número 88 del *Liber Veritatis*¹⁶⁴³ se corresponde con un dibujo de un paisaje con el *Descanso en la Huida a Egipto*, que lleva la inscripción “*per ill[ustrisi]mo Conte Crescence*”. Se trata de Francesco Crescenzi, barón de Montorio y hermano menor de Giovanni Battista, también pintor y protector de las artes como hemos analizado. Este cuadro está fechado en 1645 y ha sido identificado con un lienzo actualmente conservado en el Cleveland Museum of Art, que subrayaría el interés del hermano menor de Crescenzi por los evocadores paisajes del pintor francés¹⁶⁴⁴. Como argumento para vincular a Crescenzi con el encargo de los paisajes del Retiro, Roethlisberger citaba cómo el paisaje que sirve de fondo a la escena del *Descanso en la Huida a Egipto*, reproduce la composición general del lienzo *Moisés salvado de las Aguas* (1639-1640, Museo del Prado, P-2253), aunque modificando la temática¹⁶⁴⁵.

Sin embargo, pronto surgieron algunas críticas contra los argumentos empleados por Roethlisberger. Ilaria Toesca fue la primera en reconsiderar la hipotética atribución a Claudio de Lorena de los paisajes de Palacio Crescenzi, dudando sobre la verdadera cronología de los frescos. Toesca resaltaba la confusión que Roethlisberger había cometido, al atribuir a Giovanni Battista Crescenzi la ejecución de dos paisajes presentes en el Museo Capitolino,

¹⁶⁴¹ ROETHLISBERGER, Marcel (1959), *op. cit.*, p. 45 y p. 48.

¹⁶⁴² *Ibidem*, p. 46, aludiendo también a otros artistas que participarían en el encargo como Jan Both o Swanevelt.

¹⁶⁴³ El *Liber veritatis* es un extraordinario conjunto de dibujos realizados por Claudio de Lorena, como documentación de sus propias obras, que el artista comenzó hacia 1634, de manera general, *vid.* KITSON, Michael, *Claude Lorrain: liber veritatis*, Oxford, The British Museum, 1978.

¹⁶⁴⁴ Una nueva prueba de la relación de Lorena con los Crescenzi, sería su inspiración para el dibujo nº 30 del *Liber Veritatis*, fechado en 1638. Según Roethlisberger, la composición deriva de la famosa *Marina* que Paul Brill habría pintado por encargo de Crescenzi en 1610, y que Lorena habría podido estudiar en el Palacio Crescenzi, *vid.* ROETHLISBERGER, Marcel (1959), *op. cit.*, p. 46. Este cuadro se trataría de la copia que Crescenzi encargó al pintor, tras regalar el original al cardenal Federico Borromeo, *vid.* CAPELLETTI, Francesca, en ÚBEDA, Andrés (2011), *op. cit.*, ficha nº 36, p. 145.

¹⁶⁴⁵ ROETHLISBERGER, Marcel (1959), *op. cit.*, p. 46 y p. 49, n. 15; LUNA, Juan José, *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, cat. exp. (Museo del Prado, 1984), Madrid, Museo del Prado, 1984, p. 35 y ÚBEDA, Andrés (2011), *op. cit.*, ficha nº 71, p. 193. Si efectivamente pudieran atribuirse a Lorena, los pequeños paisajes de palazzo Crescenzi constituirían una de las primeras muestras del artista en pintura al fresco, ejecutados al mismo tiempo que la decoración del Palazzo Muti y la iglesia de los carmelitas de Nancy, en colaboración con Claude Deruet.

realizados por el pintor Crescenzi Onofri (Roma, 1634 - ¿Florenia, 1712?), un discípulo de Gaspar Dughet¹⁶⁴⁶. Según Toesca, Onofri sería el verdadero autor de los frescos del palacio Crescenzi, atribuidos a Lorena, invalidando cronológicamente su posible vinculación con la familia Crescenzi. Pero los argumentos ofrecidos por Toesca para sostener su atribución a Onofri de los frescos, antes de Lorena, tampoco resultan totalmente concluyentes. Como hemos mencionado, la única fuente (literaria o documental) que permite vincular a Lorena con la ejecución de los frescos del palacio Crescenzi es el testimonio de Baldinucci. La falta de mayores pruebas documentales, ha generado un amplio debate acerca de su atribución, todavía hoy discutida. Desgraciadamente su estado actual de conservación, y la imposibilidad de ser estudiados y analizados con detenimiento, dificulta la resolución del enigma sobre su paternidad¹⁶⁴⁷.

El análisis de Roethlisberger contribuyó de manera decisiva a la identificación de Crescenzi con el máximo responsable de los encargos romanos para los cuadros de paisajes del Retiro. Renè Taylor no dudaba en atribuir al marqués de la Torre un papel importante en la gestión y elección de los artistas para esta empresa, gestada durante los primeros años de trabajo en la construcción del Retiro y coordinada en Roma con posterioridad a la muerte de Crescenzi por algún intermediario de confianza: su propio hermano Francesco Crescenzi o quizá Cassiano dal Pozzo, uno de los primeros protectores en Roma de Nicolás Poussin¹⁶⁴⁸.

La candidatura de Crescenzi fue también respaldada por Henriqueta Harris, quien le atribuyó la temprana llegada de paisajes al Buen Retiro apoyándose en un interesante manuscrito localizado en la Biblioteca Nacional. Se trataba de una relación de gastos secretos del protonotario Jerónimo de Villanueva, otro de los máximos responsables de la administración y el control de la construcción del Retiro. En 1634, Villanueva anotaba la adquisición de un importante lote de cuadros de la colección del marqués de la Torre para decorar el Retiro con motivo de las fiestas de San Juan y San Pedro. Así aparece en el registro: “nº 2. Mas 10.234 reales, los 8.520 reales en plata y los 1.704 en vellón que se pagaron, es a saber: 7.000 reales en plata al Marqués de la Torre de tres pinturas: una de la Historia de Moyses y dos paysses grandes; 700 reales en plata por un quadro del Arca de Noe de Bassan; 550 reales en vellón por otro de unos pezes y fruta; 720 reales por 12 quadros de

¹⁶⁴⁶ TOESCA, Ilaria, “G.B. Crescenzi, Crescenzi Onofri (e anche Dughet, Claude Lorrain e G. B. Muti), en *Paragone*, nº 125, 1960, pp. 51-59 (p. 51 y p. 54, n. 1) e Ídem, “Una precisazione sugli affreschi di Claude Lorrain in Palazzo Crescenzi”, en *Paragone*, nº 221, 1968, pp. 48-51. Sobre Onofri, *vid.* CAPPELLETTI, Francesca, “Crescenzi Onofri”, en TREZZANI, Ludovica (dir.), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milán, Electa, 2004 y también BARTONI, Laura, *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant’Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma, Nuova Cultura, 2012, pp. 488-490.

¹⁶⁴⁷ Esta duda es también recogida en CAPITELLI, Giovanna (2001), *op. cit.*, pp. 242-243 y CAVAZZINI, Patrizia, “Claudio de Lorena en el contexto romano”, en ÚBEDA, Andrés (2011) *op. cit.*, p. 48, quien califica de “improbable” la autoría de Lorena.

¹⁶⁴⁸ TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, p. 107.

pintura de frutas; 792 reales por 12 paysses grandes de Ytalia; y 120 reales en plata y 42 en vellón de tres paysses pequeños de Italia”¹⁶⁴⁹. Sin embargo, la fecha de la adquisición de Villanueva entra en contradicción con la posible datación de las obras de Claudio de Lorena conservadas en el Museo del Prado y destinadas con seguridad al Buen Retiro.

La correspondencia entre Castel Rodrigo y Olivares, fechada en mayo de 1633, ha demostrado cómo el Embajador solicita nuevas instrucciones sobre la ejecución de los paisajes y se indica claramente cómo “ya se ha comenzado a poner mano en la obra dicha”¹⁶⁵⁰. Resulta extraño que los trabajos comiencen, sin contar con datos tan importantes como las medidas precisas de los cuadros o el número de obras necesarias. Por otra parte, en Nápoles la campaña decorativa había comenzado con buen pie. Así, en noviembre de 1633 ya se encontraban en Madrid doce carros cargados de pinturas “*di grande valore*” enviados por el conde de Monterrey¹⁶⁵¹, identificados con unos “paisajes de ermitaños” que alhajaban los aposentos reales del Retiro en la temprana fecha de 1633¹⁶⁵².

Con respecto al encargo romano, las noticias quedan interrumpidas hasta el mes de noviembre de 1638, cuando “los hermitaños quedan de partida para hazer su romería a las ermitas del Buen Retiro”¹⁶⁵³. Como indica Simal, la correspondencia entre Castel Rodrigo y

¹⁶⁴⁹ Esta cuenta procede del Mss. 7.979, f. I rºyvº, de la BNE, publicados por HARRIS, Enriqueta, “G. B. Crescenzi, Velázquez, and the ‘Italian’ landscapes for the Buen Retiro”, en *The Burlington Magazine*, CXXII, august 1980, pp. 562-564. Esta relación había sido ya publicada en DOMINGUEZ BORDONA, J., “Noticias para la historia del Buen Retiro”, en *Revista del Archivo, Bibliotecas y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, año X, nº 37, 1933, pp. 83-90 (pp. 84-85). Bordona indica como signatura del Manuscrito Ms. 7797.

¹⁶⁵⁰ SIMAL, Mercedes (2011), *op. cit.*, p. 248 y n. 13. La carta citada, que la autora transcribe de manera parcial en su artículo, se encuentra en AGS, E(stado), leg. 2.997.

¹⁶⁵¹ Esta referencia fue citada en JUSTI, Karl (1999), *op. cit.*, p. 283, siendo documentada en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 124. El documento, que reproducimos del original, en ASF, AMP, filza 1959, f. 1032vº (207/11/1633). Como ha sido observado, el autor del texto no indica si estos cuadros estaban destinados al Buen Retiro. Sin embargo, consideramos que una lectura atenta de la carta, despeja toda duda acerca del destino de las pinturas. Por este motivo, preferimos transcribir completo el documento: “*I Consigli di questa corte han preso sopra di loro l’addobbare et ornare gli Appartam[en]ti della nuova casa reale di s. Girolamo, et fanno venire di fuora, et comprano qui da Ss[igno]ri ricche cose a quest’effetto. Un Cons.o dà a Don Federigo di Toledo 12m[ila] per uno studiolo, et 50 m[ila] per una tapezzeria, non li vuol dare. Al doca d’Alburquerque si son pagati 11m[ila] scudi a conto d’alcuni mobili, che ha dato; et cosi si va pigliando da altri, che habbino cose di stima. Tutto però in fine si há da pagare da’vasalli perche i consigli per cavar questi denari, vendono gli offizij di grazia, che non è di buona conseguenza, ne si e usato mai fino a qui. Da 8 mesi in qua si son presi i diritti del sigillo reale della Corona d’Arag.n che rende ogn’anno più di 30m[ila] scurdi, similm.e per le spese del Buon Ritiro. Sono arrivati in Madrid 12 carri di quadri di gran valore che il Conte di Monterrey ha mandato di Napoli in una nave per la via di Cartagena et di Valenza sono anco venuti 13 carri di diverse piante et fiori et altri sene buscheranno in tutta spagna et europa per adornare questo nuovo giardino*”.

¹⁶⁵² “Todas estas pieças que [h]e dicho caen a este jardin [Reina] y corresponden a un andar a otras seis pieças de otro jardin que dixe que cae a la galería que adorno el protonotario. Estas están adornadas de pinturas de unos paysses de hermitaños que embió de Nápoles el Conde Monterrey. En estas pieças hay dos escaleras por donde las damas suben a sus posadas, que son en los desvanes, y tiene correspondencia a la porteria por donde se mandan y les dan de comer, que es el Claustro de los frayles que lo tienen ataxado porque allí es la cámara y antecámara de la Reina, posada de la Condesa de Olivares, porque entre ella y el Príncipe nuestro señor tienen el un dormitorio de los religiosos”, *vid.* CHAVES MONTTOYA, Mª Teresa (1992), *op. cit.*, n. 18 p. 222 y n. 28, p. 223. Hipótesis admitida en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 129.

¹⁶⁵³ SIMAL, Mercedes (2011), *op. cit.*, p. 248 y n. 14. La carta citada, en AGS, E, leg. 3.843, doc. 91.

Olivares completaría la documentación de los gastos de la Embajada, conservada en el Archivo Histórico Nacional y publicada por Brown y Elliot, donde se especifican dos pagos por 24 “países con sus molduras doradas ynviadas a su Mag[esta]d con Don Henrique de la Plutt”. El primer pago se realiza entre el 18 de octubre de 1638 y el 17 de enero de 1639, pero el segundo tendrá que demorarse hasta el 27 de enero de 1641 por la falta de fondos, al menos 13.950 reales que el agente van Vluete debió localizar por encargo de Castel Rodrigo¹⁶⁵⁴. Efectivamente, los registros de pasos permiten confirmar cómo en febrero de 1639 y en septiembre de 1641, llegaron a España los cargamentos con las obras de arte¹⁶⁵⁵. Los paisajes de anacoretas y ermitaños que conservamos en el Prado, vinculados con la embajada romana de Castel Rodrigo y atribuidos a un grupo de artistas encabezado por Claudio Lorena, presentan una fecha de ejecución entre 1635 y 1639 que parece adecuarse a la cronología de los pagos y los envíos que hemos referido¹⁶⁵⁶.

Sin embargo, la correspondencia entre Castel Rodrigo y Olivares, y la propia decoración del Retiro en 1633, nos confirman que el proyecto decorativo ya estaba en marcha (aunque fuera en un estado embrionario) varios años antes de producirse los envíos y de comenzar la ejecución de los primeros lienzos conservados. Esta dilación, que posiblemente conllevaría algunos cambios en el proyecto inicial (incluyendo una posible nómina de artistas), pudiera haber sido causada en cierto modo por las dificultades que Castel Rodrigo atraviesa en su relación con el Conde Duque, precisamente en 1634¹⁶⁵⁷. Desde esta perspectiva, resulta interesante señalar cómo no será hasta marzo de 1638 cuando la embajada todavía “extraordinaria” de Castel Rodrigo, adquiera el carácter de oficial por parte de Felipe IV, siendo prolongada por tres años¹⁶⁵⁸.

¹⁶⁵⁴ AHN, Estado, libro 91, citado en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (1987), *op. cit.*, pp. 104-107. Acerca de los retrasos en el pago, y la búsqueda incansable de fondos, *vid.* SIMAL, Mercedes (2011), *op. cit.*, pp. 248-249.

¹⁶⁵⁵ AHN, Consejos, Libro 636, ff. 484v-485, citado en MORÁN TURINA, Miguel, “Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de pasos”, en AA.VV., *Madrid en el contexto de lo hispánico en la época de los descubrimientos*, actas de congreso (Madrid, 1992), t. I, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 543-560 (p. 552). *Vid.* SIMAL, Mercedes (2011), *op. cit.*, p. 249. Existió un tercer envío de pinturas en cuatro cajas remitidas desde Roma, que llegaron a la corte en julio de 1641. Aunque podría vincularse con la decoración del Buen Retiro, no existe ninguna referencia explícita, AHN, Consejos, Libro 2.420, ff. 59v-60, citado en MORÁN TURINA, Miguel (1994), *op. cit.*, p. 553; SIMAL, Mercedes (2011), *op. cit.*, p. 249 y GARCÍA CUETO, David (2012), *op. cit.*, p. 385.

¹⁶⁵⁶ Aquellos paisajes más “tempranos” cronológicamente, son los realizados por Herman van Swanevelt, en 1635.

¹⁶⁵⁷ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, “Oposición aristocrática y anti-olivarismo: el proceso secreto contra el Marqués de Castel Rodrigo, embajador de Felipe IV en Roma (1634)”, en AA.VV., *La Corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*, actas del congreso (Madrid, 2010), vol. II, Madrid, Polifemo, 2012, pp. 1147-1196, y GARCÍA CUETO, David (2012), *op. cit.*, pp. 385-386.

¹⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 695 y n. 2. Como indica el autor, esta embajada no estuvo exenta de problemas y dificultades.

Capítulo III.

Praxis arquitectónica de Crescenzi en Madrid: Crescenzi tracista

La superintendencia de las obras del panteón escurialense mantuvo alejado a Crescenzi de la corte madrileña, residiendo incluso en el propio monasterio. Sin embargo, algunas intervenciones tempranas de Crescenzi en Madrid nos demuestran su interés por estrechar sus vínculos con la corte y los cortesanos, buscando protectores influyentes que pudieran alentar su carrera una vez concluido el trabajo en el monasterio.

1. El sepulcro de la emperatriz Doña María de Austria en el convento de las Descalzas Reales (1622-1625-1631)

Ceán fue el primero en publicar, gracias a sus investigaciones en el archivo de palacio y al conocimiento de las *Noticias* de Llaguno, cómo la definitiva traza de la urna del sepulcro de la emperatriz Doña María, había sido una obra ejecutada por Crescenzi: “y le encargó [Felipe IV] la traza de la urna para colocar el cuerpo de la emperatriz en el convento de las descaldas reales de Madrid, que se executó después por su dirección”¹⁶⁵⁹. Llaguno amplió esta noticia: “Mientras Crescencio dirigía el panteón, dirigió y diseñó igualmente la urna y adornos del sepulcro de la emperatriz Doña María, hija de Carlos V, que está en el coro de las Descalzas Reales”¹⁶⁶⁰. Hasta ese momento, la participación de Crescenzi en esta empresa no había trascendido, al no quedar recogida en las principales fuentes para el estudio de Crescenzi. Se trata de una de sus primeras intervenciones como tracista, al margen de las obras proyectadas para el Monarca (el panteón escurialense y la portada del Alcázar de Madrid). Además, permite vincular a Crescenzi con una poderosa cortesana, Sor Margarita de la Cruz (1567-1633), hija de la difunta emperatriz María y monja profesa en las Descalzas Reales (figs. 96 y 97).

La Emperatriz María de Austria, hija del Emperador Carlos V y hermana de Felipe II, se trasladó a España junto con su hija, la infanta Margarita, en 1576, al quedar viuda de su esposo el emperador Maximiliano II. Tras una breve estancia en Portugal, María y su hija Margarita se instalan en el monasterio de las Descalzas donde la Infanta profesó en 1585 con

¹⁶⁵⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1800), *op. cit.*, t. I, p. 375.

¹⁶⁶⁰ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 173. Siguiendo estas pistas, Elías Tormo confirmó la atribución a Crescenzi de la dicha urna, exactamente igual que aquellas empleadas en el panteón escurialense, en TORMO Y MONZÓ, Elías, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artístico*, vol. I, Madrid, Blass y Cía, 1917, p. 204: “Cuando ordenada por Felipe III y terminada bajo Felipe IV, se hizo la urna de jaspe del sepulcro, obra del arquitecto Juan Bautista Crescenci, marqués de la Torre [...]”.

el nombre de Sor Margarita de la Cruz¹⁶⁶¹. En 1593 falleció la Emperatriz, y su cuerpo fue enterrado en el claustro bajo del monasterio, lugar habitual del enterramiento de las religiosas. Siguiendo sus propias disposiciones testamentarias, quiso Doña María ser enterrada delante del altar de la *Oración del Huerto*, identificado con un delicado óleo sobre cobre ejecutado por Guido Reni, al que la Emperatriz tenía una particular devoción¹⁶⁶².

A principios del siglo XVII, aprovechando las reformas efectuadas en la iglesia del monasterio, Felipe III quiso trasladar los restos de su tía abuela “a lugar más decente”, tal y como relata Juan Carrillo en la biografía de la emperatriz María escrita en 1616: “Después de aver passado algunos años con tan grande opinión y crédito de santidad [...] puso Dios en el deseo del muy Católico Rey Felipe III, su nieto y sobrino, de trasladar aquel santo cuerpo de aquel tan humilde lugar donde estava, a otro que fuera más decente y más conforme a la común devoción y opinión de Santa que della se tenía. Y aunque al principio pareció a Su Magestad llevarla a San Lorenzo el Real, dicho el Escorial, donde está con toda la magnificencia y Magestad que se puede desear, el entierro de su muy esclarecida casa, y donde tenía ya por el Rey Felipe Segundo su padre señalada para la dicha su santa abuela propia sepultura: mas considerando, que viniendo ella, muchas vezes, (particularmente en su último testamento) había significado, que su deseo era tener en esta santa casa de nuestra señora de la Consolación, y en compañía de las religiosas della, su descanso y sepultura, y condescendiendo también con los muy piadosos ruegos y deseos de la serenísima Infanta Sor Margarita su tía, con los quales se ajuntaban también los de la Magestad Cesárea del Emperador, y del Archiduque Alberto sus tíos, determinó que la traslación se hiziesse en otro lugar de la misma casa de nuestra Señora. Para esto después de muchas consideraciones y consejos que sobre ello huvo, se aparejó otro lugar no magestoso ni precioso, por no contravenir a lo que la santa había de veras deseado y mandado, pero muy decente y

¹⁶⁶¹ Sor Margarita de la Cruz fue una mujer culta que dominaba varios idiomas y poseía una amplia colección de libros y estampas. Desde el monasterio de las Descalzas, promovió el culto a la Inmaculada Concepción, al beato Simón de Rojas o a la Virgen de Guadalupe. Sus relaciones con los miembros de la casa real, especialmente los monarcas Felipe III y Felipe IV, y altos cortesanos españoles y extranjeros, la convierten en un importante referente político de la Casa de Austria en Madrid. Como bibliografía esencial, remitimos a PALMA, Juan, *Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz*, Madrid, Imprenta Real, 1636; ÁLVAREZ, A., “Curioso epistolario en torno a Sor Margarita de la Cruz”, en *Hispania Sacra*, XXIX, 1971, pp. 187-225; LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa, “Por la imprenta hacia Dios”, en *El Libro antiguo español VI*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 193-218; SANZ DE BREMOND y MAYANS, A. y VILACOBIA RAMOS, K. M^a, “Siguiendo el espíritu de Santa Clara: Sor Margarita de la Cruz, la monja-infanta”, en *X curso el Franciscanismo en Andalucía. Clarisas, concepcionistas y terciarias regulares*, Córdoba, 2006, pp. 788-804 y SANCHEZ HERNANDEZ, Leticia, “Servidoras de Dios, leales al papa. Las monjas de los monasterios reales”, en *Libros de la Corte*, 1, año 6, 2014, pp. 293-318.

¹⁶⁶² CARRILLO, Juan, *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalças de S. Clara de la Villa de Madrid*, en Madrid, por Luys Sánchez, 1616, p. 218: “Mi deseo sería que me enterrasen al pie del altar de la oración del huerto, que está en el Claustro baxo del monasterio de las Descalças, con sola una piedra lisa y llana encima. Lo qual se cumplió a la letra, como lo dexó ordenado”. El cobre ejecutado por Guido Reni, constituye uno de los primeros ejemplos del arte del pintor italiano en España. Según un inventario de 1900, la obra fue un regalo del futuro papa Paolo V, el cardenal Camillo Borghese, *vid.* GARCÍA SANZ, Ana “Una Oración en el huerto sobre el sepulcro e la emperatriz María”, en *Reales Sitios*, n^o 113, 1992, pp. 58-59. Asimismo, *vid.* COLOMER, José Luis (2006), *op. cit.*, pp. 214-216.

conforme a su mucha humildad y modestia religiosa. Y fue en el respaldar de las sillas del Coro, detrás de la propia fila donde su Magestad viviendo solía ponerse, para dar a Dios las devidas alabanzas con las demás religiosas: y en la que hoy tiene para esse mismo efecto, la serenissima Infanta Sor Margarita su hija que Dios guarde muchos años”¹⁶⁶³.

Este mismo cronista explica cómo el primer sepulcro fue una sencilla hornacina dispuesta en la pared del coro alto de las monjas, en el mismo lugar que la Emperatriz ocupaba durante los rezos comunitarios: “Hizosse para ello una concavidad en el hueco de la pared muy bien compuesta y aseada, la qual después se tornó a cubrir con las mismas tablas. Aparejado este lugar, señalose el día en que la dicha traslacion avia de ser, y toda la solenidad y ceremonias que se avian de hazer en ella por la Magestad del Rey Felipe III nuestro Señor [...]”¹⁶⁶⁴. El día escogido para efectuar esta traslación fue el 11 de marzo de 1615, celebrándose una solemne ceremonia oficiada por el cardenal Arzobispo de Toledo, Don Fernando de Rojas, en presencia de la familia Real y distinguidas personalidades de la corte (los confesores del Rey, la Reina, el Príncipe y la Infanta, el duque de Uceda, los condes de Medellín, Barajas, Nieva y Villafior, entre otras dignidades), además de la comunidad monástica y la propia infanta Sor Margarita. Según sigue describiendo Carrillo: “En la testera del Coro estava abierto el lugar donde se avia de poner el cuerpo. Encima del estava un altar, con una imagen de la Oración del huerto, sobre el qual avía un muy rico dosel negro, y muchas luces”¹⁶⁶⁵.

Como decíamos, este nuevo sepulcro se ejecutó aprovechando las reformas emprendidas en 1612 en el coro de la iglesia, bajo la dirección de Juan Gómez de Mora como Maestro Mayor de Obras Reales, y los arquitectos Francisco de Mendizábal y Francisco de Buega, además de Fray Alberto de la Madre de Dios quien tasó lo ejecutado¹⁶⁶⁶. En las condiciones de la obra, firmadas por Gómez de Mora, se indicaba la construcción de “un nicho con su ornamento y arquitectura de la orden corintia”, con la combinación de piedras de distintos colores que debió realizarse y terminarse hacia 1615, cuando se trasladaron los restos de la Emperatriz. Blanco Mozo documentó la presencia en estas obras del maestro cantero

¹⁶⁶³ CARRILLO, Juan (1616), *op. cit.*, pp. 221v-222. Continúa Carrillo describiendo la ceremonia de traslación del cuerpo y cómo se cambió el ataúd por otro “hecho a propósito, forrado de raso blanco, y con mucha clavazón dorada y passamanos. Por de fuera era de terciopelo negro, con una cruz de tela de oro, y muchos passamanos y clavazón también de oro”. Posiblemente este relato fuera seguido por otros cronistas en sus descripciones del suceso, como MÉNDEZ SILVA, Rodrigo, *Admirable vida y heroicas virtudes de aquel glorioso blasón de España. Fragante Azucena de la Cesarea Casa de Austria, y supremo timbre en felicidades Augustas de las mas celebradas Matronas del Orbe, la esclarecida Emperatriz María hija del siempre invicto Emperador Carlos V*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1655, p. 50.

¹⁶⁶⁴ CARRILLO, Juan (1616), *op. cit.*, p. 222.

¹⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 223 y ss.

¹⁶⁶⁶ TOVAR, Virginia, “Presencia del Arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI, Madrid, 1979, pp. 85-96 (pp. 90-91) y también Ídem (1983), *op. cit.*, pp. 262-264. Para las condiciones de la obra ver AHPM, Pº. 1526, f. 668, (2/5/1612), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 139, n. 83.

Martín de Cortairi, (Gortairi o Cortaire), quien recibió en febrero de 1622 la cantidad de 7.000 reales por la ejecución del nicho y sepulcro¹⁶⁶⁷. Posiblemente el viaje a Portugal de Felipe III, y su posterior enfermedad y muerte en 1621, dificultaron el cobro. En la tasación, se describe la obra como un “arco” funerario realizado a partir de la combinación de mármoles y jaspes de diversos colores, animado por un aparato decorativo formado por cartelas con remates de pirámides, bolas, y basas y capiteles de orden corintio¹⁶⁶⁸.

De acuerdo con la descripción, esta obra no parece corresponder con la idea de sobriedad y sencillez en el ornato (lugar “no magestoso”) que nos transmite Carrillo, testigo contemporáneo de los acontecimientos¹⁶⁶⁹. Posiblemente la traza de Juan Gómez de Mora pudo inspirarse en el trabajo realizado por Jacopo da Trezzo para la capilla funeraria de la emperatriz Doña Juana, fundadora del convento y hermana a su vez de Doña María, construida hacia 1574 a la derecha del altar mayor de la iglesia conventual. Este recinto revestido de mármoles y jaspes se inspira directamente en los espacios más nobles del monasterio escurialense, pensamos por ejemplo en el oratorio de Felipe II en sus aposentos privados, aquel espacio íntimo que comunicaba directamente con el altar mayor de la Basílica. Ambos espacios presentan una misma estructura, donde la sencillez de su arquitectura, basada en líneas clásicas, se magnifica gracias al empleo de placas de mármol verde y rosado que revisten muros y bóveda, utilizando motivos geométricos como decoración, que subrayan la propia estructura arquitectónica.

En 1622, el rey Felipe IV había decidido colocar un nuevo sepulcro para la emperatriz Doña María. Según consta por la documentación de la Junta de Obras y Bosques relativa a 1625, sabemos que el 7 de agosto de 1622, Felipe IV había escrito a la Junta ordenando que se trajera de la fábrica del panteón escurialense una de las nuevas urnas ejecutadas según trazas

¹⁶⁶⁷ *Ibídem*, p. 140.

¹⁶⁶⁸ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 140. AHPM, Pº 1539, ff. 44-45r. Cortairi era un maestro habitual en las Obras Reales. Había trabajado en la portada de la fachada del colegio de Doña María de Aragón (1618), *vid.* BUSTAMANTE, Agustín, “El colegio de Doña María de Aragón en Madrid”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1972, pp. 427-438 (p. 434); MARÍAS, Fernando, “De nuevo el colegio madrileño de Doña María de Aragón”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1979, pp. 449-451 y ANDUEZA, Pilar, “Nuevos datos documentales sobre el Colegio de Doña María de Aragón de Madrid”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22, 2010, pp. 87-102 (p. 92, n. 66). En 1617 había trabajado con trazas de Gómez de Mora en la ejecución de la Fuente de la Abundancia, junto con Pedro de Pedrosa, situada en la Plaza de la Cebada.

¹⁶⁶⁹ CARRILLO, Juan (1616), *op. cit.*, p. 218vº: “Quando veo los sepulcros prodigiosos de los que viven y mueren desta suerte, enmedio de aquellos jaspes costosos, y entre aquellas columnas tan artificiosamente compuestas y labradas, entre aquellas estatuas de bronce, entre tantos títulos gloriosos, el letrado que entre todas aquellas tan vanas apariencias mejor se lee y muestra, es: Aquí yaze un tan grande necio, que su vida mandó al mundo, y su muerte a las vanidades”.

de Crescenzi¹⁶⁷⁰. Pero la directa intervención en este asunto de Sor Margarita de la Cruz había paralizado la orden Real, que nunca llegó a ejecutarse. Así lo explica el secretario Pedro Hoff de Huerta, el 12 de abril de 1625: “[...] Con f[ec]ha de 7 de agosto de 622 recivi un decreto de V[uestra] Mag[esta]d que dice. He mandado q[ue] para el entierro de la emp[eratri]z mi visabuela que se ha de hacer en el conv[en]to r[ea]l de las descálças desta villa sea trayda una urna acavada con su bronce de las que se hacen en S[an] Lorenzo, vos lo escrivireis al prior de aquel conv[en]to y dareis las ordenes necess[ari]as para que se entregue la d[ic]ha urna para este efeto y la carta y demas despachos que fueren necesarios me los enviareis a firmar y no hice despacho conforme a el por que la Infanta mi S[eñ]ora me mando le suspendiese y que Ju[an] Bapt[ist]a Crescencio viese si vendria bien esta urna en el nicho que estava hecho en las descálças para el entierro de su Mag[esta]d Cess[are]a violo y reconocio que no se podia acomodar en el por ser muy pequeño y no estar dispuesto en buena forma; y hav[ien]do hecho por orden de su A[lteza] nueva traça y enseñadola a V[uestra] Mag[esta]d dijo a su A[lteza] que V[uestra] Mag[esta]d le havia mandado lo executase y que assi lo yva haz[ien]do y ahora me escribe el papel que va con este en que refiriendo lo que paso en esto, dice es necess[ari]o se despache ced[ul]a de V[uestra] Mag[esta]d para que se haga la urna y el nicho y adorno en conformidad de su traça, doy quenta dello a V[uestra] Mag[esta]d p[ar]a que siendo servido mande se haga asi y ha me parecido añadir que su A[lteza] tiene ordenado que en el epitafio que se pusiere en este entierro se diga como se hiço por mandado de V[uestra] Mag[esta]d y que sera bien que el S[criba]no Gaspar Ruiz excaray que me sucede en el exercicio de obras y bosques este adbertido desto p[ar]a q se execute a su tiempo. En madrid a 12 de abril de 1625”¹⁶⁷¹.

En la carta enviada al prior del Escorial, se especifica cómo fue Sor Margarita quien ordenó a Crescenzi “que antes de traerse la urna viese si vendría bien en el nicho que estava hecho en las descálças para el entierro de m[agesta]d cesarea”, y cómo también la infanta fue

¹⁶⁷⁰ AHP, San Lorenzo Patrimonio, leg. 3, s/f., “(7/8/1622) Que se trayga una urna de las que se hacen p[ar]a el pantheon p[ar]a el entierro de su Mag[estad] la emperatriz que este en el cielo. He mandado que para el entierro de la emperatriz mi bisabuela que se ha de hazer en el convento real de las descálças desta villa se trayga una urna acavada con su bronce de las que se hacen en sant lor[enz]o vos lo escrivireis al prior de aquel convento y dareis las ordenes necesarias para q[ue] se entregue la d[ic]ha urna para este efecto y la carta y demas despachos que fueren menester me los enviareis a firmar. En madrid a 7 de agosto de 1622. A Pedro de Hoff Huerta”.

¹⁶⁷¹ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3, s/f., (12/4/1625).

la responsable de ordenar una nueva traza: “hizo por orden de la misma serenissima infanta nueva traza y aviendola yo visto le ordene la executase¹⁶⁷².”

Por la información contenida en las inscripciones de las lápidas del sepulcro de la Emperatriz, Blanco Mozo suponía que Felipe IV había decidido trasladar la urna desde el panteón, cumpliendo el compromiso asumido por su padre Felipe III, como testamentario de la emperatriz María¹⁶⁷³. Sin embargo, cabría suponer la intervención de Sor Margarita en esta primera decisión de utilizar una de las urnas del panteón para el sepulcro de su madre en 1622¹⁶⁷⁴. No podemos determinar si en esta fecha tan temprana, Sor Margarita ya había entrado en contacto con Crescenzi, pero es seguro que contó con su asesoramiento para la disposición de la urna en el sepulcro en 1625, advirtiéndole entonces la inconveniencia de colocarla en el nicho de Gómez de Mora y la necesidad de configurar un nuevo espacio.

Creemos que no ha sido convenientemente subrayado el protagonismo de Sor Margarita en esta empresa, siendo la nueva construcción del sepulcro un caso excepcional de mecenazgo femenino a comienzos del siglo XVII. La elección de una de las nuevas urnas del panteón escurialense para contener los restos de Doña María, implicaba una serie de connotaciones políticas y simbólicas a las que Sor Margarita no sería ajena en absoluto. Felipe III había pensado trasladar los restos de Doña María al monasterio escurialense, subrayando con ello su pertenencia al linaje de los Austrias, pero finalmente decidió respetar los deseos de la Emperatriz, que quiso ser enterrada en las Descalzas.

El empleo de una de las nuevas urnas del panteón para enterramiento de Doña María, podía representar simbólicamente el enterramiento dinástico que Felipe III construía en El Escorial, una especie de parte por el todo (fig. 98). Sor Margarita, consciente de su pertenencia a la Casa de Austria, mantenía presentes los vínculos de su estirpe con la actual monarquía, escogiendo un sepulcro regio para su madre la Emperatriz, una urna privilegiada que solamente las reinas madres de reyes pudieron utilizar. Por otra parte, la elección de esta pieza también revelaba el gusto por las novedades traídas a la corte por Crescenzi. Como

¹⁶⁷² AGS, TMC, Leg. 1564, s.f.: “Venerable y devoto padre prior [...] y mi veedor y contador de la fabrica del por decreto de 7 de ag[osto] de 1622 mande q[ue] para el entierro de la emperatriz mi s[eñ]ora mi bisabuela que haya gloria que se ha de hazer en el conv[en]to real de las descálças de m[adri]d se truxesse una urna acavada con su bronze de las que se hazen en esse comb[en]to y aviendo ordenado la ser[enisi]ma infanta d[on]a margarita mi tia a jua[n] bapt[ist]a Crescencio que antes de traerse la urna viesse si vendría bien en el nicho que estava hecho en las descálças para el entierro de m[agesta]d cesarea visto y reconocido que no se podría acomodar en el por ser muy pequeño y no estar dispuesto en buena forma hizo por orden de la misma serenissima infanta nueva traza y aviendola yo visto le ordene la executase y porque ahora se me ha representado es necessario zedula para ello y es mi voluntad que se haga la urna, el nicho y su adorno en conf[or]midad de la d[ic]ha traza por q[uen]ta de la obra del Panteon q[ue] se haze en esse convento m[an]do hagais que assi se execute y que del din[er]o que se provee para ella se pague todo lo que costare y al pagador se le reça en q[uen]ta lo que por esta raçõn pagare en virtud de vuestras libranças y cartas de pago [...] en Aranjuez a 24 de abril de 1625”.

¹⁶⁷³ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 140, n. 85.

¹⁶⁷⁴ A pesar de su evidente implicación, la propia Sor Margarita quería permanecer ajena a esta empresa y expresamente deja indicado: “su A[lteza] tiene ordenado que en el epitafio que se pusiere en este entierro se diga como se hiço por mandado de V[uestra] Mag[esta]d”, *vid. Supra*.

observó Cassiano dal Pozzo, su inspiración clásica y claramente italiana, con sus bellas cartelas y garras de león y su ejecución a partir de la combinación de mármol y bronce, la situaban en la vanguardia artística del momento. Desde luego nadie mejor que el superintendente de la obra del panteón para juzgar la disposición de esta urna en el nicho.

Sor Margarita fue la pieza clave para la ejecución de las nuevas trazas, confiando en la opinión del experto. Crescenzi configuró un nuevo sepulcro, modificando el aspecto de la traza de Gómez de Mora con los elementos ornamentales característicos de su proyecto para el panteón escurialense. Las pirámides y bolas de carácter funerario y clara inspiración herreriana, planteadas por Gómez de Mora, dieron paso a las ménsulas y cogollos, más propios del repertorio ornamental de Crescenzi, como también analizó Blanco Mozo¹⁶⁷⁵.

El Rey aprobó el traslado de la urna el 18 de abril de 1625¹⁶⁷⁶. Para poner en marcha las disposiciones reales, Crescenzi ordenó a Pietro Gatti, su hombre de confianza, la ejecución de los modelos en cera para el ornato del sepulcro, concretamente las ménsulas y el follaje del friso del entablamento que serán incluidos en los gastos de las obras del panteón escurialense¹⁶⁷⁷. Posiblemente las dificultades que atravesó la fábrica del panteón y las propias dificultades que atravesó Crescenzi a lo largo de 1626, pudieron provocar la paralización de las obras del sepulcro de la Emperatriz. Significativamente su construcción fue retomada en 1631, coincidiendo con la mayor estabilidad profesional del nuevo marqués de la Torre, nombrado Superintendente de las Obras Reales y ocupado plenamente con los trabajos de construcción del palacio del Buen Retiro. Subrayamos como de nuevo será Sor Margarita de la Cruz quien pone en marcha la obra, apremiando a Felipe IV para que traiga la prometida urna del panteón. El 16 de septiembre de 1631, Felipe IV escribe al secretario Don Francisco de Prado para “que se trayga de s[an] lor[enz]o la urna questa alli para poner el cuerpo de la emperatriz la ynfanta Margarita mi tia me [h]a echo instancia para q[ue] se traiga

¹⁶⁷⁵ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 140-141. Blanco Mozo destacaba el cambio de planteamiento efectuado por Crescenzi en su traza del sepulcro, transformando el arco funerario en una estructura que recordaría la chimenea corintia del *Libro IV* de Serlio (Lám. LXII), *ibídem*, p. 141.

¹⁶⁷⁶ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3, s.f.: “Su Mag[esta]d a 18 de abril de 625. Con un papel de S[ecretar]io Huerta sobre la urna y nicho que se ha de hacer en las Descalzas.

El secretario Pedro de Hoff Huerta me ha enviado el papel incluso sobre la urna y el nicho y demas adorno que se ha de hazer en el convento de las descaldas de madrid para la emperatriz mi tia, y porque he aprobado todo lo que en el d[ic]ho papel se dice vos hareis que se execute como en el se contiene, en Aranjuez a 18 de abril de 625, A Gaspar Ruiz de Excaray”.

En 6 de mayo el prior Fray Martín de la Vera responderá a Ezcaray: “Recivi la de V[uestra] m[erced] con la provision de su Mag[esta]d para que se haga la urna y nicho para la señora emperatriz que es muy buena ayuda de costa para el Panteon y para quien anda por aca buscando prestado para que esta obra vaya adelante, pero pues su Mag[esta]d lo quiere hagase en hora buena a mi me mande V[uestra] m[erced] muchas cosas de su gusto que deseo darsele a quien g[uar]de n[uestro] señor”.

¹⁶⁷⁷ AGS, TMC, Leg. 1578, s.f.: “[A Pietro Gatti] 2.800 r[eale]s por el modelo de las mensulas entalladas del entierro de la serenissima emperatriz” [...] “80 r[eale]s por el modelo del follaxe que ba debajo de las columnas del altar que serbira tambien p[ar]a el entierro de la serenissima emperatriz [...] 1.300 r[eale]s por dos perfiles de mensulas de zera del entierro de la serenissima emperatriz”.

aquí de s[an] Lorenzo la urna que esta alli para poner el cuerpo de la emperatriz y esta en el lugar donde a destar q[ue] lo q[ue] faltare para perficionarla lo pagaran sus testam[entari]os la Junta de obras y bosques dispondra q[ue] se traiga luego”¹⁶⁷⁸.

Atendiendo a esta orden, el 20 de septiembre de 1631, el secretario Don Francisco de Prado escribe a Crescenzi en calidad de Superintendente, para que disponga el traslado de la urna y las piezas de bronce necesarias para terminar la obra del sepulcro de la Emperatriz. Crescenzi contestará puntualmente explicando a Prado que: “el haver tenido ocupaciones tan extraordinarias todos estos dias no me han dado lugar de ir a beçar a v[uestra] s[eñoria] las manos he sentido muchis[im]o su enfermedad pero huelgome que ia esta en buen punto. Quanto a la urna de la S[eño]ra emperatriz v[uestra] s[eñoria] podra pedir al veedor que embie la urna con su tapa i todas las piedras del nicho de la d[ich]a urna que es mucha mas piedra que la misma urna i mas que embie todos los bronces que estan hechos que son unas mensulas i perfiles todas las molduras que estan hechas i las garras que para acertar en todo es m[e]n[este]r quanto a las piedras embiar uno de los canteros del panteon i quanto a los bronces valtiriet [Vanderiet] de los mismos bronces a los quales por ser de la Profesion les podre dar mexor orden de lo que se ha de traer i me entenderan mexor por haverlo hecho ellos los que esta hecho que es lo que acerca desto se me ofrece guarde N[uestro] S[eñor] a v[uestra] s[eñoria] como deseo de la posada hoy sabado”¹⁶⁷⁹.

Además de los materiales, Crescenzi solicita que sean enviados desde El Escorial un maestro cantero y un broncista, en concreto Nicolás Vanderiet. Con estas decisiones, el Superintendente deja claro que la ejecución del sepulcro correría por su cuenta, despachando directamente con estos operarios las órdenes necesarias para su construcción.

2. La Urna del Beato Simón de Rojas.

Al igual que ocurría con la urna para el sepulcro de la Emperatriz María, el panteón escurialense fue utilizado como cantera para la ejecución de otra obra vinculada a la monarquía, en este caso el nicho y la urna del padre trinitario San Simón de Rojas (Valladolid, 1552 - Madrid, 1624). Rojas fue uno de los teólogos más influyentes del siglo XVII español, confesor de la reina Isabel de Borbón desde 1621, y fundador de la congregación de los *Esclavos del Dulce Nombre de María*, con sede en el convento de los Trinitarios de la calle

¹⁶⁷⁸ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3, s/f. (16/9/1631).

¹⁶⁷⁹ AGS, CySR, Leg. 335, f. 144 rº y vº: “Por decreto de 16 deste v[uestra] s[eñoria] veria ayer en la junta manda su m[agesta]d q[ue] se trayga del Pantheon la urna questa diputada para el cuerpo de s[eño]ra emperatriz que aya gloria y para poder embiar la orden con ajustamiento supp[li]co a v[uestra] s[eñoria] me diga al margen deste papel que son las cosas que pertenecsn a esta urna para q[ue] se traygan con ella en el estado que estubieren gu[ar]de Dios a v[uestra] s[eñoria] muchos años como deseo, en m[adri]d a 20 de se[p]t[iembre] 1631, Don F[rancis]co de Prado[firma]”

Atocha¹⁶⁸⁰. Falleció en Madrid, el 29 de septiembre de 1624, siendo enterrado de manera sencilla en un nicho situado en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios del convento de los Trinitarios. Según la *Vida del Beato Simón de Rojas*, escrita por Francisco de la Vega y Toraya en el siglo XVIII, después de colocar el cadáver de Rojas sobre un “bufete grande, cubierto con un paño de brocado, adornado de muchas flores y luces”, los trinitarios decidieron ponerle “en el nicho dispuesto para este fin en la misma capilla, que sirvió muchos años de sepulcro; y el Cielo lo honró enviando en diversas ocasiones copiosos rayos de luz”¹⁶⁸¹. Incluso se colocó un epitafio con la inscripción: “*Florent in Rosa, Rosea Simonis ossa*”.

Esta capilla, según se describe más adelante, se situaba en el lado del Evangelio y a partir de febrero de 1625, recibió importantes alhajas y ornamentos donados por algunos de los fieles más pudientes del Beato. Entre otros, se menciona una “araña de cristales, dorada la guarnición” que donó precisamente Sor Margarita de la Cruz; dos estandartes enviados desde los Países Bajos por el cardenal infante Don Fernando “en memoria de la victoria insigne, que consiguió en Flandes de los Olandeses, venciendo al de Orange con la protección del Padre Roxas”¹⁶⁸². La condesa de Monterrey, Doña Inés de Fonseca y Zúñiga, decoró la capilla con “ocho lienços grandes de primoroso pincel que expressan algunos de los prodigios del Siervo de Dios”¹⁶⁸³.

El 4 de julio de 1629, con motivo de las informaciones relativas al proceso de beatificación de Rojas emprendido varios años antes, un comité presidido por el obispo Trejo, Presidente del Consejo de Castilla, tuvo que reconocer su cadáver. A tal efecto, rompieron el sepulcro “que estaba cerrado con ladrillo y yeso y sacaron la caxa”¹⁶⁸⁴. Tras los oportunos reconocimientos, volvieron a disponer en su lugar el cuerpo de Rojas. Posiblemente, con

¹⁶⁸⁰ La entrada de Rojas en la corte se había producido en 1619, cuando fue nombrado preceptor de los infantes de España. Los *Esclavos del Dulce Nombre de María*, fundados en 1611, fueron una de las primeras congregaciones laicas para la asistencia y amparo al necesitado, recogiendo las doctrinas impulsadas por la Contrarreforma, *vid.* PALIAGA, Pedro, *San Simón de Rojas. Un Santo en la Corte de Felipe III y Felipe IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009. Asimismo, su culto a la Virgen de la Expectación influiría en la devoción de muchas cortesanas, especialmente de la reina Isabel, *vid.* CARLOS VARONA, M^a Cruz de, “Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII), en *Arenal*, 13:2, julio-diciembre 2006, pp. 263-290 (pp. 278-281). Sobre la congregación, *vid.* VERGARA, Gabriel, *Historia de la Real Congregación de Esclavos del Dulce Nombre de María*, Madrid, 1931 y CORRAL, José del, *La Congregación del Ave María*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1972.

¹⁶⁸¹ VEGA Y TORAYA, Francisco, *Vida del Venerable siervo de Dios [...] Fray Simón de Rojas*, Madrid, Imprenta Real, 1715, p. 445: “[...] fue orden expreso del Rey pussieran el Venerable cadaver, sin dilación, en el sitio que estaba dispuesto, porque si lo dexaban en público temía su Magestad desorden en el Santo cuerpo”. Según este mismo cronista, en la celda que ocupó Simón de Rojas “Hízose Altar, y se puso en él una imagen de nuestra Señora, y fuera de él una caxa grande con celosías, donde se guardaron algunos de los instrumentos de penitencia con que se martyrizava el B. Roxas”, *Ibidem*, p. 447.

¹⁶⁸² *Ibidem*, p. 473.

¹⁶⁸³ *Ibidem*. La condesa de Monterrey sentía una profunda devoción por Simón de Rojas. A ella está dedicada la primera parte de la biografía escrita por Francisco de los Arcos, *Primera parte de la vida del V. y R.mo P. M. F. Simón de Roxas*, publicada en Madrid, en 1670.

¹⁶⁸⁴ VEGA Y TORAYA, Francisco (1715), *op. cit.*, pp. 476-477.

motivo de este reconocimiento, y en un claro intento por impulsar y apoyar el proceso de beatificación de Simón de Rojas, el monarca comunicó al conde de los Arcos su voluntad de ornar con mayor decencia y decoro el sepulcro.

No podemos olvidar la influencia de la reina Isabel de Borbón en esta decisión por parte del Rey, siendo una de las más fieles devotas del padre Rojas. Tampoco el peso del cardenal infante Don Fernando, otro de sus adeptos, que encargó el bronce para guarnecer la urna, como veremos.

Las primeras noticias sobre la construcción de la urna aparecen en los registros de la Junta de Obras y Bosques, concretamente el 16 de marzo de 1630. El conde de los Arcos comunica ante la Junta la orden que le ha dado “a boca” el monarca para que se traigan del panteón “dos piedras de las canteras de San Pablo de las mayores y otra más pequeña para la tapa”, y “dos de las canteras de Tortosa, la una de 6 pies de largo y 2 de grueso y la otra más pequeña”. Además “son menester los moldes y modelos que se hicieron para las urnas del panteón que ahí no son necesarios”¹⁶⁸⁵. Crescenzi supervisó este traslado, aportando el detalle de las medidas de las piedras y los moldes precisos. Precisamente el aparejador Alonso Carbonel fue el encargado de trasladarse al Escorial, para recoger estos materiales y “ver por vista de ojos lo que es mas a proposito y elegirla”¹⁶⁸⁶.

Una vez trasladadas las piedras necesarias, el 13 de noviembre de 1630, encontramos una nueva petición solicitando treinta arrobas de bronce para guarnecer la urna. Estos broncees habrían sido solicitados por el Cardenal Infante, según declara a la Junta el conde de los Arcos: “El conde de los arcos represento en la Junta que el S[erenisi]mo cardenal Infante le avia mandado propusiese en ella como para guarneçer la urna del benerable padre Maestro fray Simon de Roxas era neçesario algun bronce del que [h]ay en el s[an] lo[renz]o para la fabrica del panteon. Confiriose sobre si el metal que avia deste genero en aquel sitio podria hazer falta para feneçer aquella obra y dixo el Marq[ue]s Juan Bapt[ist]a Creçencio que avia solo dos columnas en quatro piezas que se avian fabricado para el nicho donde se ha de poner

¹⁶⁸⁵ AGP, OyB, Registro, libro 25, f. 194rº: “(16/3/1630) El señor conde de los arcos ha referido en la junta de obras y b[osques] que su mag[esta]d ha mandado a boca que de la piedra que se ha traído a ese sitio para la obra del panteon se de la necesaria para la parte donde ha de estar el cuerpo del benerable padre roxas y haviendose tenido relacion que son menester para la urna dos piedras de las cant[er]as de san pablo de las mayores y otra mas pequeña para la tapa y para donde ha de estar el cuerpo grande otras dos de las cant[er]as de tortosa la una de seis p[ies] de largo y dos de grueso y la otra mas pequeña y q[ue] tambien son menester los moldes y modelos que se hicieron para las urnas del panteon que ahí no son necesarios = ha acordado la Junta que se trayga la piedra moldes y modelos referidos para lo qual y ver por vista de ojos lo que es mas a proposito y elegirla envia a Alonso carbonel aparejador de las ob[r]as r[eale]s deste alcazar a quien hara V[uestra] M[erced] que se entregue tomando la razon della en los libros de su officio y el efecto para que se trae, a 16 de marzo 1630, F[rancis]co de Prado”. Al margen: “al l[icencia]do D[iego] de Quesada vee[dor] y conta[dor] de san lor[enz]o que se traigan unas piedras p[ar]a la p[ar]te donde ha de estar el cuerpo de P[er]ro de Roxas”. Una copia de esta misma carta se localiza en AGS, CySR, leg. 335, f. 46.

¹⁶⁸⁶ AGS, CySR, Leg. 335, f. 216. La Junta encarga a Alonso Carbonel que traiga del monasterio escurialense las mejores piedras para guarnecer la urna, además de traer unos moldes para ejecutar los herrajes de la urna. Debajo, quizá escrito por el propio Crescenzi, se detalla la cantidad de piedras necesarias y sus medidas aproximadas.

el altar del panteon y que no han de servir alli respecto de haver salido imperfectas de la fundicion y de haver despues aca mandado su Mag[esta]d que se chapase de marmol negro la parte donde se havian de poner. Ordenose al d[ic]ho Marq[ue]s que viese y ajustase el bronce que sería necesario para esto y haviendolo hecho informa que seran menester hasta 30 arrobas”¹⁶⁸⁷. Estas eran las dos columnas de bronce fundido ejecutadas por Francucci y Censore como parte principal del altar de Crescenzi para el panteón que acabaron nuevamente fundidas para guarnecer la urna de Rojas. Una amarga decisión que debió tomar el propio Crescenzi.

Desgraciadamente, no hemos podido localizar ninguna fuente que nos permita reconstruir el aspecto de esta urna y el lugar donde se ubicaba. Aunque no se indique nada con respecto al nicho, no sería descabellado suponer la hechura de un nuevo sepulcro, sencillo en cuanto a su estructura pero rico por sus materiales y elementos decorativos, que pudiera recordar al sepulcro de la Emperatriz en las Descalzas Reales, ejecutado por Crescenzi en fechas semejantes. La implicación por parte de Crescenzi y de Carbonel en la elección de los materiales, además del patrocinio regio de la empresa, confirmarían esta hipótesis.

Sin embargo, no fue este el enterramiento definitivo del padre Simón de Rojas. En 1645, Don Francisco Enríquez de Villacosta, regidor de la Villa de Madrid y caballero de la orden de Santiago, encargó a Juan Gómez de Mora la ejecución de una capilla funeraria para su propio enterramiento y el de Rojas, a los pies de la iglesia del convento de la Trinidad¹⁶⁸⁸. El deseo de Enríquez era trasladar el cuerpo de Rojas a esta nueva capilla una vez culminado el proceso de beatificación, que a pesar del calor con el cual empezó en 1626, amparado por el propio nuncio Giulio Sacchetti, se vio postergado hasta 1766¹⁶⁸⁹. Tampoco se conservó la urna ejecutada en 1630, ya que en 1659, Francisco Enríquez encargó al platero Rafael Gómez una nueva urna para contener los restos de Rojas y colocarla en esta capilla. Francisco Vega y

¹⁶⁸⁷ AGP, San Lorenzo, Patronato, leg. 3, s.f.: “(13/11/1630) Da quenta a V[uestra] M[agestad] de una orden que se le ha mandado embiar a S[an] lo[enz]o para entregar 30 arrobas de bronce de dos colunas que ay alli para guarnecer la urna del venerable padre Roxas para que V[uestra] M[agestad] mande lo que fuere servido antes de enviar el desp[ach]o [al margen]: hagasse, el rey”. Por los registros de la Junta de Obras y Bosques, sabemos que la orden fue emitida el 16 de noviembre, *vid.* AGP, OyB, Registro, libro 25, f. 230 rº: “Al l[icencia]do D[ie]go de Quesada, para guarnecer la urna del benerable P[adr]e Roxas son menester treinta arrobas de bronce y su mag[esta]d dios g[uar]de ha mandado en respuesta de consulta que sobre esta materia he heho se de esta cantidad luego de las dos colunas que [h]ay en la municion y talleres de la fabrica = v[uestra] m[erced] lo executara en virtud de la orden haziendo que se entreguen las d[ic]has treinta arrobas de cobre a la persona que lleva esta tomando la rrazon en los libros de veeduria en m[adri]d a 16 nov[iembre] 1630”.

¹⁶⁸⁸ *Vid.* TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, pp. 298-300. Tovar publica de manera parcial la obligación entre los herederos de Enríquez y el maestro de obras Andrés de San Román para la ejecución de la capilla, localizado en AHN, Consejos, leg. 49.510. Según indica el documento, el 12 de abril de 1645 Gómez de Mora habría entregado una traza para ejecutar dicha capilla, que debía situarse “frontero de la que labró la dicha Doña Ana [de Pedraza], a los pies de la Iglesia y Convento de la trinidad calzada”. Gómez de Mora queda al cuidado de la buena marcha de las obras para las cuales se señalan dos años de plazo (1647-1649).

¹⁶⁸⁹ En 1735 el papa Clemente XII había reconocido la heroicidad de las virtudes de Rojas, pero fue finalmente Clemente XIII quien procedió a la Beatificación. En 1988 el Beato Simón de Rojas fue santificado por Juan Pablo II, remitimos a http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ns_lit_doc_19880703_de-rojas_sp.html (f.u.c. 19/09/2015).

Toraya la describía así: “una urna de plata de dos varas y quarta de largo, más de dos tercias de alto, labrada por quatro partes con grande primor y hermosura. Executóse á la letra la última voluntad de este piadoso, y devoto Caballero, y salió la urna muy perfecta, y hermosa; la que se guardó hasta que el Cielo dispuso que se sacase el Santo Cuerpo de donde descansó, para darle culto público”¹⁶⁹⁰. Esta singular obra fue destruida durante las reformas acometidas por la Congregación de los *Esclavos del Dulce Nombre*, quienes transformaron parte de la nave de la iglesia conventual¹⁶⁹¹. El definitivo emplazamiento del cuerpo de Rojas se estableció “en un sepulcro nuevo que se hizo en el Colateral del Evangelio, cerca de la grada del altar que estaba dedicado a nuestra señora de la Purificación, y en que se colocaron las reliquias del Siervo del Altísimo después de su Beatificación”, según relatan las fuentes del siglo XVIII¹⁶⁹².

3. Las consultas sobre arquitectura

Una de las facetas más destacadas de la actividad de Crescenzi en España fue el asesoramiento en distintas cuestiones de índole arquitectónica para diversas órdenes religiosas y personalidades importantes de la corte española. Con frecuencia estos requerimientos procedían de personas allegadas a Crescenzi, como ocurre en el caso del cardenal Zapata y su directa intervención en las obras de la catedral de Toledo. Analizadas siempre de manera puntual y aislada, su estudio conjunto permite comprobar la proyección del perfil profesional de Crescenzi entre sus contemporáneos, considerado una autoridad en la materia, a la par que los arquitectos profesionales.

a) Crescenzi y Gómez de Mora en las obras del palacio de Carlos V de La Alhambra

Llaguno y Ceán dieron a conocer los documentos localizados en el Archivo General de Palacio sobre la construcción de una escalera en el palacio de Carlos V en la Alhambra de

¹⁶⁹⁰ VEGA Y TORAYA, Francisco (1715), *op. cit.*, p. 474. Sobre la urna *vid.* SALTILLO, Marqués del, “Plateros madrileños (1590-1660)” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 137, 1955, p. 213 y ALCOLEA, Santiago, “Las artes decorativas en España”, en *Ars Hispaniae*, 1975. D. Enríquez de Villacorta pertenecía a la casa del Cardenal Infante y era uno de los principales miembros de la congregación de los Esclavos. Además de la urna, Enríquez colocó en esta capilla la imagen de la *Virgen de la Expectación*, que el escultor Juan de Porres había realizado en 1624, siguiendo las directrices iconográficas del propio Rojas, *vid.* CARLOS VARONA, M^a Cruz de, “Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII. Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, 2008, pp. 83-99 (pp. 85-86).

¹⁶⁹¹ TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, p. 300. Durante el siglo XIX, el convento fue la sede del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, *vid.* MADDOZ, Pascual (1845), *op. cit.*, p. 209.

¹⁶⁹² VEGA Y TORAYA, Francisco (1715), *op. cit.*, p. 477. Ponz describe también la capilla de Simón de Rojas: “En el altar del Beato Simón de Roxas, donde está su cuerpo, que es el colateral del lado del Evangelio, se ha colocado últimamente un quadro, que representa al beato, y a nuestra Señora con el Niño Dios: es al parecer de algún imitador de Rubens. Este altar y el otro colateral, serían razonables, si no les sucediese lo que a la portada”, que tenía, según Ponz, muchas “menudencias”, *vid.* PONZ, Antonio (1776), *op. cit.*, t. V, ff. 70-71.

Granada, a cargo del Maestro Mayor Francisco de Potes. La Junta de Obras y Bosques solicitó a los “oficiales reales” su opinión acerca del memorial que Potes había ofrecido sobre las trazas de Juan de Herrera y Juan de Orea para la continuación de estas obras, publicado en las *Noticias*: “Habiéndose visto en la Junta la declaración que hicieron los maestros que fueron juntados con VV. para decir lo que se les ofrecía cerca de lo referido por Francisco de Potes, aparejador de esas obras para decir las piedras de que convendría se echen los passos de la escalera principal de la casa real nueva; y su se ha de cubrir de plomo, pizarra o teja vidriada: y porque se querían empezar a enmaderar los suelos de madera cuadrados, se determinase si se han de hacer de madera, o si han de ser de bovedillas o cielos rasos, o bóvedas de canas y elegir las partes en que se han de poner las chimeneas, y de qué traza y piedra han de ser y cuantas: se ha acordado se ejecute conforme al parecer de la mayor parte, y avisen VV de donde se lleva la pizarra que se gasta en Granada, y qué costa tiene [...] Madrid, 24 de agosto de 1624”¹⁶⁹³. Estos oficiales reales, que podrían perfectamente haber sido el Maestro Mayor y el Aparejador de las Obras Reales, Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargárate, sin embargo fueron Gómez de Mora y el superintendente del panteón escurialense, Giovanni Battista Crescenzi. Esta es la primera incursión en la que Gómez de Mora y Crescenzi, dos personalidades supuestamente antagónicas, ofrecerán juntas su parecer sobre la construcción de una fábrica, pero no la única, como veremos.

Llaguno y Ceán también incluyen las “Advertencias de Francisco de Potes sobre ejecutar lo que mandó Felipe II hacer en el palacio de Carlos V”, con las “Notas de Juan Bautista Crescencio y de Juan Gómez de Mora” al margen y suponemos de común acuerdo.

La primera advertencia indica que “respecto de estar toda la casa enrasada todas las paredes principales, y todos los mas atajos y hecha la obra de piedra franca, y que se van echando a perder las cornisas por la blandura de su piedra, su parecer es que se cubra luego, empezando desde el cuarto principal, que mira a poniente, por estar acabado en toda perfección en la forma que S[u] M[agestad] del Señor Rey D. Felipe II acordó en la ciudad de Badajoz”¹⁶⁹⁴. Al margen, indican “Que se haga así: y se cubra este cuarto principal, prosiguiendo con la demas obra conforme a lo acordado por S[u] M[agestad]”. La segunda indicaba la conveniencia de hacer de bóvedas el techo del cuarto principal, con el

¹⁶⁹³ Publicado en LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 374. Refieren que se localiza en el Libro 2º de Órdenes, f. 112. Esta intervención fue recogida por ROSENTHAL, Earl E., *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 316-319, y GALERA ANDREU, Pedro, “Historia del una escalera”, en *Cuadernos de la Alhambra*, nº 37, 2001, pp. 59-74. De manera general, para la construcción del palacio remitimos a GALERA ANDREU, Pedro, “El palacio de Carlos V. La idea arquitectónica”, en RODRIGUEZ FRADE, Juan Pablo (coord.), *El palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*, cat. exp., 1995, pp. 11-32 e Idem, *Carlos V y la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 2000.

¹⁶⁹⁴ *Ibidem*, pp. 374-375. Sin embargo, consideran que “las demás propuestas y decisiones hasta nueve son sobre cosas de menor importancia”, ahorrándose la transcripción. Virginia Tovar localizó el documento citado como “AGP, Obras y Bosques, t. 24, f. 153v”. Con esta signatura no hemos podido localizar ninguna referencia a las obras de La Alhambra en el registro 24 de la sección Junta de Obras y Bosques del AGP, *vid.* TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 305, n. 21.

suelo de madera, a lo que responden: “Que la escalera se haga como se dice, y se ejecute la planta que va firmada de Juan Gómez de Mora”¹⁶⁹⁵. El Maestro Mayor interviene directamente en la traza de la escalera para asegurar la firmeza y conformidad de la nueva obra, y para ello se remitirán desde Madrid las trazas al aparejador Francisco de Potes¹⁶⁹⁶.

Para Virginia Tovar, la intervención de Crescenzi en esta cuestión “queda en el nivel puramente administrativo, de representante de la Junta de Obras y Bosques a la que pertenecía en su calidad de Superintendente, acompañante ilustre, pero sin alusión alguna a su intervención como arquitecto ni a participación alguna en el trazado propuesto”¹⁶⁹⁷. Crescenzi fue nombrado Superintendente de Obras Reales en octubre de 1630, muchos años después de que zanjara la cuestión de las obras del palacio de Carlos V. Aunque pensamos que posiblemente la responsabilidad de la ejecución de las trazas para esta obra fuera de Juan Gómez de Mora sin la intervención directa de Crescenzi, su presencia al lado del Maestro Mayor de Obras Reales en una fecha tan temprana es significativa de la fuerza con la el superintendente del panteón se introdujo en el panorama arquitectónico cortesano. No debía ser ajeno la intervención de Crescenzi el secretario Tomás de Angulo, buen protector y defensor de sus capacidades en otras ocasiones. Desde su posición en la Junta de Obras y Bosques, Angulo querría contar con la supervisión de Crescenzi tanto de las advertencias realizadas por Francisco de Potes, como posiblemente de las propias trazas sugeridas por Juan Gómez de Mora para revestir a las nuevas propuestas de la máxima autoridad posible.

A pesar de estas órdenes, y del envío de las nuevas trazas, no parece que la obra se continuase según las directrices de la Junta de Obras y Bosques. En 1625, el maestro de cantería Bartolomé Fernández Lechuga, por orden del marqués de Mondéjar, alcaide del Sitio, había ejecutado unas nuevas trazas que afectaban a la consecución de las obras en el palacio. Para su discusión, Lechuga y Francisco de Potes se trasladan directamente a la Villa donde se celebró una junta en casa del conde de los Arcos con la intervención de Juan Gómez de Mora, Pedro de Lizargárate y Miguel del Valle: “para que en su presencia viessen y confiriessen todas las traças y órdenes viejas y nuevas que sobre esto ha habido y nuevas que sobre esto ha habido y oyesen al d[ic]ho Bart[olo]me Fernandez Lechuga y al aparejador Francisco de Potes que también se alla aquí y sobre todo informassen y diessen su parecer”¹⁶⁹⁸. En esta ocasión, Crescenzi no aparece citado entre los maestros arquitectos nombrados por la Junta.

¹⁶⁹⁵ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 375.

¹⁶⁹⁶ “Con estas decisiones manda la Junta que se observe lo mandado por Felipe II y se entregarán a Francisco de Potes las trazas originales firmadas de Juan Gómez de Mora, para que se guarden en los papeles del oficio de veedor, quedando él con copia dellas para lo que se hubiere de ejecutar. Fecho en Madrid a 22 de abril de 1623 = Pedro Hoff de Huerta”, *ibidem*, p. 375.

¹⁶⁹⁷ TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 305.

¹⁶⁹⁸ AGS, CySR, leg. 307, f. 66, (20/12/1625).

b) Intervenciones de Crescenzi en la catedral de Toledo: la capilla Mozárabe y el Ochavo

La intervención de Crescenzi en varias obras de la catedral de Toledo se produjo a partir de 1625, coincidiendo con el nombramiento de su protector el cardenal D. Antonio Zapata, como arzobispo y gobernador de Toledo. Crescenzi intervino en la construcción de dos obras concretas, la capilla Mozárabe y el llamado Ochavo, o capilla de las Reliquias.

Las primeras referencias sobre su intervención en estas fábricas, fueron publicadas por Ceán Bermúdez en la biografía del pintor y arquitecto Jorge Manuel Theotocopuli, a partir de los documentos descubiertos por el canónigo obrero Francisco Pérez Sedano, extraídos del archivo catedralicio¹⁶⁹⁹. El desorden que hasta hace pocos años envolvía los fondos documentales consultados por el canónigo, impidió a los principales historiadores que abordaron la investigación de la construcción de la catedral toledana localizar estos valiosos documentos en el archivo catedralicio¹⁷⁰⁰. Sin embargo, las recientes reformas ejecutadas en el archivo y sus fondos han permitido localizar de nuevo alguno de los testimonios en relación con Crescenzi, concretamente su dictamen para la consecución de las obras de la capilla Mozárabe, como veremos.

Crescenzi y la capilla Mozárabe

La capilla Mozárabe, antigua capilla del Corpus Christi, se encuentra situada a los pies de la catedral de Toledo ocupando la planta de una antigua torre nunca edificada (fig. 99). Fue construida por el Maestro Mayor Enrique Egas a lo largo de siglo XVI, gracias al patrocinio del cardenal Cisneros, para favorecer la celebración del rito mozárabe tan arraigado en la

¹⁶⁹⁹ PÉREZ SEDANO, Francisco, *Notas del archivo de la catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo obrero Don Francisco Pérez Sedano*, Datos Documentales Inéditos para la Historia del Arte español, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914, <http://ia700708.us.archive.org/23/items/notasdelarchivod00prez/notasdelarchivod00prez.pdf> (f.u.c.19/09/2015).

¹⁷⁰⁰ Pérez Sedano incluyó en su texto varias notas a pie de página, donde remite a un apéndice documental que contenía cuarenta documentos transcritos del archivo catedralicio. Elías Tormo, en el prólogo al II volumen de la colección *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, se refiere a la cuestión de este corpus, indicando cómo en el texto manuscrito que publicó el Centro de Estudios Históricos (el primer tomo de la colección), no figuraba ningún apéndice documental. Recalcaba Tormo la imposibilidad de consultar de nuevo el archivo catedralicio para buscar los documentos, sugiriendo incluso que nunca hubiera sido copiado por Pérez Sedano. Por su parte, Fernando Marías o Diego Suárez Quevedo, dos referencias fundamentales para el estudio de las obras de la catedral toledana, pusieron de relieve en 1983 y 1990 respectivamente, el desorden de la sección de Obra y Fábrica del archivo catedralicio y la imposibilidad de localizar allí estos valiosos testimonios: MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. III, p. 216 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Arquitectura barroca en Toledo, Siglo XVII*, Toledo, Caja de Toledo. Obra Cultura, 1990, p. 250, n. 4 y p. 254.

espiritualidad toledana¹⁷⁰¹. El incendio provocado por un “cohete”, lanzado con motivo del nombramiento como arzobispo de Toledo del cardenal infante D. Fernando en los festejos de 1620, provocó la destrucción de la primitiva cubierta¹⁷⁰². Pérez Sedano indicaba que la construcción de la nueva cubierta ya se trató en 1622, con un posible proyecto del Maestro Mayor interino de la catedral, Toribio González, quien sucedió en el puesto a Juan Bautista Monegro en 1621, aunque diversos problemas constructivos dilataron su construcción hasta 1631¹⁷⁰³.

Podemos seguir el proceso constructivo de la cubierta de la capilla Mozárabe a partir de la documentación contenida en el Libro de Obra y Fábrica del Archivo de la catedral toledana y de los protocolos consignados en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, una documentación analizada por Arellano, Marías y Suárez Quevedo principalmente. En 1623, son muy pocos los pagos consignados para las obras de la capilla Mozárabe, indicando los primeros trabajos de consolidación para garantizar la estabilidad de la obra preexistente¹⁷⁰⁴. Como sospechaba Pérez Sedano, Toribio González ejecutó unas trazas para la cubierta de la capilla Mozárabe casi al mismo tiempo que realizaba un proyecto para las obras del Ochoavo de la Catedral (que analizaremos más adelante). Es interesante subrayar cómo este proyecto de González para la capilla Mozárabe fue juzgado y analizado por el pintor Vicente Carducho el 30 de mayo de 1623, en Toledo y ante el escribano Gabriel de Morales¹⁷⁰⁵. Que sepamos, es ésta la primera ocasión en la que Carducho es requerido para dar su opinión en cuestiones de índole arquitectónica, una materia que no debía resultarle ajena en absoluto aunque él mismo confiese su falta de experiencia “y platica” en el análisis específico de los materiales

¹⁷⁰¹ De manera general, y recogiendo en buena medida las noticias aportadas por Pérez Sedano, *vid.* PARRO, Sisto R., *Toledo en la mano: o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, Toledo, 1857, pp. 249-272 (p. 262). Una historia constructiva de la capilla fue trazada por ARELLANO, Mario, *La Capilla Mozárabe o del Corpus Christi*, Toledo, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1980, con la transcripción de importantes documentos del fondo “Capilla Mozárabe” del archivo catedralicio. Seguiremos principalmente el proceso constructivo analizado por MARÍAS, Fernando (1986), t. III, pp. 213-216 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, pp. 249-250.

¹⁷⁰² Tanto Marías como Suárez Quevedo indican que el incendio se produjo el 3 de febrero de 1620 (coincidiendo con la fecha de imposición del capelo cardenalicio al cardenal infante D. Fernando, el 2 de febrero de 1620 en Madrid), mientras que Arellano, citando una nota firmada por el párroco Jerónimo de Nieva apunta que no sería hasta el 8 de junio del mismo año, *vid.* ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, pp. 33-34; MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, III, p. 214 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, pp. 249. Suponía Arellano que la primitiva cubierta respondía al dibujo de un elegante chapitel, conservado en el archivo toledano pero fechado en el siglo XVIII, *vid.* FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo y CASTAÑEDA TORDERA, Isidoro, *Los diseños de la Catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2009, n.º. 70, p. 31 (ficha catalográfica) y p. 158 (ilustración).

¹⁷⁰³ PÉREZ SEDANO, Francisco (1914), *op. cit.*, p. 101.

¹⁷⁰⁴ En febrero de 1623 se compran “yerros” para el tiro de la capilla y también unas “barras largas de yerro”, posiblemente para favorecer la estabilidad de la cubierta, *vid.* ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, p. 153, doc. 16, asientos 163 y 164.

¹⁷⁰⁵ Archivo Histórico Provincial de Toledo (en adelante AHPT), P.º 2694, 1623, ff. 1000-1001, citado por MARÍAS, Fernando, “Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 51, n.º 204, 1978, pp. 409-426 (p. 425, n. 121), Ídem (1985), *op. cit.*, t. III, p. 214, n. 138 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, pp. 249-250. Ofrecemos aquí nuestra propia transcripción.

constructivos. Su hermano Bartolomé Carducho se había formado como arquitecto además de pintor, y podría haber dado buenos frutos en este campo gracias al mecenazgo del duque de Lerma¹⁷⁰⁶.

Posiblemente, la intervención de Carducho tuviera que ver con su relación con el canónigo Orazio Doria, obrero mayor de la fábrica, fraguada durante los años de trabajo del pintor en la decoración al fresco de la capilla del Sagrario patrocinada por el cardenal Sandoval (1614-1616)¹⁷⁰⁷. De hecho, el propio Doria es quien solicita al pintor su dictamen: “a pedimiento del s[eño]r don Oraçio de Oria canónigo y obrero mayor de la s[an]ta yglessia de Toledo bi la fábrica de la capilla de los moçaraves de la d[ic]ha yglessia y anssi mismo las traças y pareçeres q[ue] en razon de la fortaleza de lo hecho en ella y de lo q[ue] se avia de haçer y entendido las dificultades y objeçiones que se avian puesto para q[ue] dijesse mi pareçer digo que la traza que me fue ensseñada por Toribio gonçalez maestro mayor de la S[an]ta Yglessia esta muy buena y q[ue] se puede executar sin riesgo alguno asegurando primero la pared de piedra de lo biejo de las dieciseis bentanas a quien se arrimaron en los pilares de ladrillo porque me pareçio estar la d[ic]ha pared muy gastada y desunidas las piedras del tiempo y del fuego”¹⁷⁰⁸.

La consulta se realiza precisamente para constatar la seguridad y firmeza de la obra preexistente de Egas en lo relativo al cuerpo de luces, a la hora de soportar la nueva cubierta planeada por González. Explica Carducho cómo “los dieciseis pilares de ladrillos arriba d[ic]hos cargan todos con çierta porçion sobre la falda de la boveda de la media naranja que [h]oy está hecha travajandola y apesgandola por aquella p[ar]te y q[ue] con la continua y desyqual carga q[ue] se le [h]a de sobreponer podía faltar por arriba por hallarse aquella p[ar]te más flaca será conbiniente y neçesario cargar lo demas de la d[ic]ha boveda hasta el çentro della con otra capa de ladrillo por alta o cossa equibalente para q[ue] este pesso temple la biolencia y pesso q[ue] los d[ic]hos pilares están haçiendo en aquella p[ar]te q[ue] con esta ygualdad y union se asegurará bastantem[en]te tiniendo por esta parte estribos sufiçientes en

¹⁷⁰⁶ Para la actividad arquitectónica de Bartolomé Carducho, *vid.* LAPUERTA MONTTOYA, Magdalena, “Bartolomé Carducho y Juan de Bolonia: arte y diplomacia en la corte de Felipe III”, en *Anales de Historia del Arte*, n° 7, 1997, pp. 158-182 (pp. 167-169). En sus *Diálogos* se refiere Carducho a la importancia del conocimiento de la arquitectura para un pintor: “es bien entenderla para valerse della en los casos que se ofrecieren”, y al hermanamiento de las tres artes a partir del dibujo: “en pocos Artífices de opinión se halla la una sin las otras”. Su propio sobrino, Luis Carducho llegó a ser matemático e ingeniero, autor de importantes tratados y traducciones, como aquella de los *Elementos geométricos* de Euclides editada en Alcalá de Henares en 1637, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. IV, pp. 19-20.

¹⁷⁰⁷ Orazio Doria era genovés y había sido nombrado canónigo de la catedral en 1603, falleciendo en 1627. No existe ningún estudio monográfico sobre este interesante personaje, tan solo algunas notas dispersas en varias investigaciones, *vid.* ANTOLÍN, Fortunato, “Nota sobre Horacio Doria”, en *Teresianum*, Anno XLVI, Fasc. 1, 1995, pp. 209-238. Sobre la decoración pictórica de la capilla del Sagrario, *vid.* GARCÍA REY, Verardo, “Artistas madrileños al servicio del Arzobispado de Toledo”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, t. VIII, año 8, n° 29, 1931, pp. 76-87, y ANGULO, Diego, y PÉREZ-SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1969.

¹⁷⁰⁸ AHPT, P° 2694, 1623, f. 1000, *vid. nota supra*.

las paredes viejas y por la p[ar]te de arriba las cadenas de yerro que está acordado se pongan”¹⁷⁰⁹. Se refiere Carducho a las cadenas de hierro adquiridas un mes antes, e indica la necesidad de fortalecer la construcción de la bóveda con “otra capa de ladrillo por alta o cosa equivalente”. Cabe resaltar cómo Carducho aprueba el proyecto de Toribio González, pudiendo deducir que la construcción de la cubierta continuaría con las trazas del maestro mayor.

Los documentos mencionan la ejecución de una claraboya en la capilla mozárabe, para la cual se traen piedras en diciembre de 1623 de las canteras de las Ventas con Peña Aguilera¹⁷¹⁰. Los maestros canteros Pedro de la Vega y Diego de Huarte, reciben varios pagos entre noviembre de 1623 y julio de 1624 por este concepto, concertados bajo las condiciones redactadas por González¹⁷¹¹. Arellano suponía que esta claraboya debía ser una cubierta provisional para continuar con la celebración de la liturgia en la capilla, mientras proseguían las obras de la cubierta definitiva¹⁷¹².

Aunque los documentos analizados por Arellano se interrumpen en 1625, el año en que se produce el relevo en la Maestría Mayor de la catedral entre González y Theotocopuli, tenemos indicios para suponer que el proyecto de Toribio González siguió adelante, ejecutándose el primer cuerpo de luces una vez concluida aquella “claraboya”. Lamentablemente no se conserva ningún documento gráfico que nos permita saber, a ciencia cierta, cómo era el proyecto de González¹⁷¹³.

En 1626, las obras reciben un nuevo impulso al comenzar la construcción de la cubierta. El 19 de febrero de 1626, se pregonan las condiciones para la ejecución de la obra de la media naranja con todos los documentos (trazas y condiciones) firmados por Jorge Manuel Theotocopuli y por D. Carlos Venero y Leiva, en sustitución de Doria, ante el escribano

¹⁷⁰⁹ AHPT, Pº 2694, 1623, f. 1000v, citado en SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 249. En la documentación el obrero mayor aparece como Horacio de Oria.

¹⁷¹⁰ ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, 155, doc. 16, asiento 162: “En 22 de Noviembre se libró a Miguel Calderón, sacador de piedra berroqueña, cien reales a buena cuenta de la que saca de la cantera de las Ventas para la capilla moçarabe y los cien reales se libraron a Francisco Aguado, que de orden del S.r obrero y se libraron los había dado al dicho Miguel Calderón”.

¹⁷¹¹ ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, p. 34, y pp. 155-156, Doc. 17, asientos 165-174.

¹⁷¹² *Ibidem*, pp. 33-34.

¹⁷¹³ Fernando Marías concluyó, basándose en los proyectos que González estaba realizando para el Ochavo de la catedral, cómo presentaría “un tercer cuerpo también octogonal pero de menor amplitud de base [que el tambor realizado por Egas]. En los ángulos colocó pilastras dóricas y abrió en los lados ventanas adinteladas de sencillo molduraje. Sobre este cuerpo erigió una cúpula ligeramente apuntada, de ocho paños separados por sobresalientes costillas, abriendo buhardillas en cuatro de ellos. Por encima, una linterna con volutas en la parte inferior y cupulín remataba la cúpula”, *vid.* MARÍAS, Fernando (1985), *op. cit.*, t. II, pp. 183.

habitual, Gabriel de Morales¹⁷¹⁴. En las condiciones redactadas por Theotocopuli se indica cómo los maestros “[h]an de guardar la planta y monte que se les diere firmada del s[eño]r obrero y del m[aest]ro mayor de esta s[an]ta yglesia sin exceder nada de lo que el dicho m[aest]ro mayor y el aparejador ordenaren para la firmeza bondad y seguridad de la obra”¹⁷¹⁵. Asimismo especifica claramente qué es lo que tendrán que realizar con la piedra barroqueña: “[H]An de hazer ansi mesmo las pilastras jambas cornijas dobelas dinteles media naranja por de dentro y de fuera y linterna y buardas de piedra todo como se muestra en la traza exepcto que las buardas an de ser ocho como ban trazadas lo qual an de guardar y en las grosezas y tamaños de esto como de toda la obra an de guardar las medidas y grosezas que se les dieren todas las piedras de la media naranja [h]an de ser machiembradas”¹⁷¹⁶. Esta es la única alusión a una alteración en la antigua traza de González, el incremento a ocho de las buhardas de piedra sobre los gajos de la cúpula que, sin embargo, no llegó a ser efectiva¹⁷¹⁷.

La obra comienza a pregonarse el mismo día 19 de febrero, fijándose el remate el 30 de marzo de 1626 en los aposentos del cardenal Zapata¹⁷¹⁸. Mientras tanto, el 18 de marzo, se conciertan unas tareas de albañilería en la capilla mozárabe de nuevo ante Gabriel de Morales, que serán ejecutadas por Gabriel de Segovia y Antonio Mexía “maestros de albañilería”, bajo la supervisión constante de Theotocópuli¹⁷¹⁹. Por estas tareas de “jaharrado y yeserías” de la bóveda y la cornisa, según consignan los Libros de Obra y Fábrica, se efectúan varios pagos en marzo, junio y julio, fecha en la que se realiza la tasación y pago final¹⁷²⁰. En las condiciones se especifica que “[h]an de descostrar todo lo que estubiere pasado del agua [...] y luego lo [h]an de bolver a jaarrar guardando sus rincones y aristas bibas. [H]An de quitar todos los repartimientos de fajas que el m[aest]ro mayor les señalare y ansi mesmo [h]an de doblar las fajas de las lunetas que faltaren jaarrar [...]”.

¹⁷¹⁴ MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. III, p. 214 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 251 y n. 11 y n. 12. Las condiciones en AHPT, Pº 2699, 1626, f. 429. Indica Suárez Quevedo que Venero fue el sustituto interino de Doria tras su destitución en el puesto de obrero mayor, aprobada por el cardenal Infante el 11 de septiembre de 1626. Posiblemente ambos actuarían juntos como supervisores de las obras de la capilla Mozárabe, como demuestra su presencia conjunta como “obreros mayores” en la adjudicación de las obras el 30 de marzo de 1626. También estaban presentes Theotocopuli y Andrés de Montoya, aparejador, *vid.* AHPT, Pº 2699, f. 432v.

¹⁷¹⁵ AHPT, Pº 2699, f. 430.

¹⁷¹⁶ AHPT, Pº 2699, f. 430v.

¹⁷¹⁷ MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, III, pp. 214-215.

¹⁷¹⁸ AHPT, Pº. 2699, f. 432.

¹⁷¹⁹ AHPT, Pº 2699, 1626, ff. 416 y 416v ; y ff. 417 y 417v para las condiciones, citado en MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. III, p. 215, n. 142 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 252, n. 23 y 24.

¹⁷²⁰ ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, p. 158, doc. 18, asiento 190, p. 159: “Asentose con Gabriel de Segovia y Antonio Mexia [en otro lugar citado como Ausia] maestro de alvañilería que hagan todo el jaharrado y blanqueado de la capilla Moçarabe [...] A de ser a vien del Maestro Mayor de las obras de la S[an]ta Iglesia”, y doc. 18, asiento 180, p. 158: “En 11 de julio se libró al dicho Gabriel de Segovia y Antonio Aussia [Mexia] su compañero, 44.712 reales por remate de un memorial de yesería en la Capilla moçarabe, certificado del maestro mayor”.

Es posible que se trate de acondicionar el primer cuerpo gótico de Egas y aquel ochavado con ventanas, donde se asentó el trasdós de la bóveda: “[H]An de tabicar todos los tondos y bentanas y otras aberturas y jarrallo [...] [H]An de forjar la cornisa, friso y alquitrabe de yeso puro coçida con bitarajas que se les diere [...] y todas las florecillas de los arcos se [h]an de quitar no siendo de piedra”. Posiblemente se refieran a la ejecución del trasdós de la bóveda, realizado efectivamente en ladrillo y que debió encalarse hasta que se procediera a su decoración¹⁷²¹. En los precios se indica: “an de hazer toda esta obra por prezio cada pie quadrado de diez marabedis y cada bara de la cornisa por tres reales y cada bara del alquitrabe por real y media y las beneras de las pechinas an de hazer en ellas lo que se les hordenare quando esten descubiertas y no ande pedir demasia ninguna”¹⁷²². Si efectivamente se trata del trasdós, encalado en julio de 1626, las obras de la cubierta debían estar bastante avanzadas.

Sigamos con la obra de cantería y las distintas posturas presentadas. La primera postura es la del maestro cantero Martín de Sarasti, que ofrece rematar el pie cúbico de piedra berroqueña a 10 reales. Sarasti fue uno de los maestros encargados de la obra de cantería del panteón escurialense, y la postura para trabajar en la capilla mozárabe confirma la incierta situación de las obras del panteón¹⁷²³. La presencia de Sarasti, maestro cantero residente en Madrid no es excepcional, puesto que las relaciones de artífices (canteros, escultores, ensambladores y pintores) que trabajaban indistintamente en Madrid y Toledo era muy frecuente. La segunda postura, con un precio también de 10 reales el pie de berroqueño, es la del maestro Sebastián de Echevarría, colaborador de Sarasti en la construcción del convento de las Maravillas de Madrid¹⁷²⁴. El tercer candidato, que presenta sus posturas el 26 de marzo, es Domingo de Iriarte, maestro reconocido en Toledo que propuso a Theotocópuli para ocupar la plaza de Aparejador y Maestro Mayor del Alcázar de Toledo cuando vacó por muerte de

¹⁷²¹ Arellano describe el trasdós como una “bóveda semiesférica de forma octogonal, que descansa sobre cuatro pechinas en forma de concha; esta bóveda tiene un grueso de 0,70 mtrs. y es de ladrillo; midiendo en cada lado en su base 3,65 mtrs”, *vid.* ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, p. 43. Para Fernando Marías, no se trata de pechinas sino de trompas y observa un apuntamiento en la bóveda, siendo esquifada, *vid.* MARÍAS, Fernando (1985), *op. cit.*, II, p. 183. Acerca de la decoración de los paños de la bóveda, a base de roleos y cartelas, nada parece saberse con certeza. En 1791, durante la restauración ordenada por el cardenal Lorenzana, la bóveda fue de nuevo encalada, desapareciendo la primitiva decoración, que reapareció tras una nueva intervención en 1920: “al empezar el maestro albañil Juan Fernández a preparar las pechinas y cúpula para su ornamentación, se descubrió en aquellas y en el zócalo el precioso policromado que hoy tiene, que sirvió como guía para la ornamentación de las diversas bandas que forman el interior de la cúpula”, *vid.* ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, p. 46.

¹⁷²² AHPT, Pº. 2699, f. 417v.

¹⁷²³ AHPT, Pº 2699, f. 433. MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, III, p. 214 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 251, n. 15.

¹⁷²⁴ AHPT, Pº 2699, f. 435, MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, III, p. 214 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 251, n. 16. Sobre el convento de las Maravillas, Sarasti y Echevarría, junto con otros maestros, contrataron la obra a satisfacción de Juan Gómez de Mora (autor de la traza), Alonso Carbonel y Antonio de Herrera, en septiembre de 1628, *vid.* VERDÚ BERGANZA, Leticia, *La Arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, tesis doctoral (1996), pp. 486-487 y n. 33, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 200.

Andrés de Montoya¹⁷²⁵. La última de las posturas fue aquella presentada por el equipo de maestros “de la santa iglesia catedral”, y a pesar de no ser la más económica, fue la elegida. La postura está firmada por Pedro de Rebolledo en su nombre y como representante de Pedro de la Vega, Diego Huarte, Pedro de Lorriaga, Juan de Aldariaga y Martín de Oteyza, aunque también se admitirá a Juan de Urreisti¹⁷²⁶. Como consta por los Libros de obra y fábrica, en abril de 1626, se adjudica la contratación de la obra con este numeroso equipo formado por siete maestros canteros, capitaneados por Martín de Oteyza, quien se encargará de cobrar y repartir el dinero¹⁷²⁷. Dos de ellos, Pedro de la Vega y Diego de Huarte, ya habían trabajado en la capilla Mozárabe bajo las órdenes de Toribio González. Completan el equipo Pedro Rebolledo, Juan de Urryeta [Urreisti], Juan de Aldariaga y Pedro Loriaga, quien sustituirá a Oteyza como “recaudador” durante alguna ausencia¹⁷²⁸. Este equipo es el único en ofrecer dos precios diferentes: a 10 reales el pie cúbico de piedra berroqueña hasta la cornisa y a 15 reales la obra de la bóveda y linterna¹⁷²⁹. En junio de dicho año se concierta, también ante Gabriel de Morales, la saca de piedra de la cantera de las Ventas con Peña Aguilera “según las medidas que tenían del Maestro Mayor”¹⁷³⁰.

Todo parece indicar que la obra está en marcha y que no existen problemas ni polémicas en relación con su construcción, aunque hemos visto como Theotocopuli ha realizado cambios en las trazas de González, especificando el aumento a ocho buhardas para los paños de la cúpula.

A finales de 1627, dos hechos alteran esta normalidad. El primero de ellos, es una tasación realizada en noviembre por parte del Maestro Mayor, de la obra construida por Martín de Oteyza y sus compañeros hasta la fecha, concluyendo que el montante adeudado asciende a 29.592 reales. Por las cuentas, parece que se les habían librado 23.000 reales y se

¹⁷²⁵ AGS, CySR, Leg. 307, f. 135, 16 de diciembre de 1626. La postura en AHPT, Pº 2699, f. 437, citado en MARÍAS, Fernando (1985), *op. cit.*, III, p. 214 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 251, n. 17. Iriarte presentó la postura más económica, a 9 reales y medio el pie cúbico.

¹⁷²⁶ AHPT, Pº. 2699, f. 438 y 440v, MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, III, p. 214 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 251, n. 18.

¹⁷²⁷ AHPT, Pº. 2699, f. 594, SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 252, n. 20. El 8 de mayo de 1626, los maestros canteros otorgaron poder a Oteyza para cobrar las cantidades y el 7 de mayo se producía el primer pago, *vid.* ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, Doc. 18, asiento 193, p. 160.

¹⁷²⁸ ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, pp. 159-160, asiento 192: “Asentose con Martín de Oteyza, y Pedro de la Vega, Pedro Rebolledo, Juan de Urreyta, Diego de Uriarte y Pedro Loriaga y consortes, todos canteros, que hagan la obra de cantería de la Capilla Moçarabe a toda satisfacción por preçio cada pie cúbico de nueve Rs que se les han de yr pagando a discreçion del Maestro Mayor. Obligándose ante Gabriel de Morales, escribano público y ante el diéron poder todos al dicho Martín de Oteyza para que cobrse el dinero del dicho destajo en abril de 1626”. Efectivamente será Oteyza quien cobre las diferentes cantidades a repartir entre todos, salvo en alguna ocasión que será sustituido por Loriaga, *vid. Ibidem*, pp. 73-74, asientos 256-260 (1629). Observamos cómo en la firma del contrato no comparece Aldariaga.

¹⁷²⁹ AHPT, Pº. 2699, f. 438, y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 251, n. 18.

¹⁷³⁰ ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, Doc. 18, asiento 198, p. 160 (por cierto que en este asiento se menciona la orden de D. Carlos [Venero y Leyva]) y asientos 199-204, pp. 161-204. También SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 252.

indica que de los 6.592 que faltan por pagar, solamente se les deben restituir 3.592, y que la cantidad restante queda “retenida” hasta el final de la fábrica: “por que lo que falta para acabar la obra es lo más ymportante y travajoso ha parecido que dexas en rehenes 3.000 reales que se les ha de pagar acabada la dicha obra”¹⁷³¹. Posiblemente, al llegar al cerramiento de la cúpula y la linterna, la parte más importante y compleja, surgieran algunas dudas con respecto a la estabilidad del proyecto de Theotocopuli.

Pocos días más tarde, en diciembre de 1627, la polémica por la construcción de la cubierta de la capilla había llegado a un punto álgido. En este mes, y durante once días, el Maestro Mayor de la catedral acompañado por el peón Julio Rodríguez, viajó hasta Madrid “con un modelo de la media naranja para la capilla Mozárabe”¹⁷³². A partir de este momento, comienza una nueva fase en la ejecución de la cubierta, tan delicada y comprometida, que requirió la presencia del maestro Oteiza en las canteras para cortar y desbastar la piedra “para las esquinas de la media naranja”¹⁷³³. El traslado a Madrid del debate arquitectónico, explicaría también la paralización de la labor de cantería, ya que entre el 29 noviembre de 1627 y el 14 de abril de 1628, se suspendieron los pagos al equipo de Oteiza (algo totalmente anómalo, dada la regularidad de los pagos, efectuados con anticipación)¹⁷³⁴.

Primero en Toledo y después en Madrid, distintos arquitectos y maestros de obras juzgarán los cambios introducidos por Theotocopuli en las trazas de González¹⁷³⁵. El interesante memorial de Crescenzi fue redactado el 3 de enero de 1628 por el propio Crescenzi: “Digo Io Juan Bautista Crescencio Marques de la Torre que de orden del Ill[ustrísi]mo señor Card[ena]l Zapata he visto i considerado lo que esta hecho en la capilla de Moçarabe dela S[an]ta Iglesia de Toledo de piedra i mirado las medidas i el grueso que tienen las pilastras hechas digo i soi de parecer que seguramente se puede levantar sobre las dichas pilastras una cupula de piedra con que el cantero que hiciere d[ich]a cupula entienda mui bien de corte i por mas asegurar d[ich]a obra soi de parecer que el corredor que corre a la redonda se vaia maciçando detras de las piramides de la misma piedra a lo alto del antepecho cerrando

¹⁷³¹ ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, Doc. 18, asiento 223, pp. 1665-166. Dieron carta de pago ante Gabriel de Morales en 29 de noviembre de 1627.

¹⁷³² *Ibidem*, Doc. 19, asientos 224-226, p. 166. En total se le libraron 400 reales para el viaje.

¹⁷³³ *Ibidem*, Doc. 21, asiento 244 y 245, p. 171.

¹⁷³⁴ *Ibidem*, Doc. 20, asiento 231, p. 168. El 14 de abril de 1628, cuando se reemprenden los pagos, se les librarán 500 reales de aquellos 3.000 “retenidos”. En las condiciones de la obra, se especificaba cómo se realizaría una (única) medida y tasación por parte del maestro nombrado por el obrero mayor, aunque los maestros percibirían distintas partidas económicas a cuenta de la obra “de manera que siempre sea más la obra fecha que no el dinero que se les diere”, *vid.* AHPT, Pº 2699, f. 431v.

¹⁷³⁵ El análisis de esta interesante documentación, que hemos podido consultar en la última fase de elaboración de esta tesis doctoral, requiere un estudio mucho más profundo y dilatado. Por ello, hemos preferido apuntar la participación de Crescenzi y dejar constancia de la efectiva existencia de este memorial como prueba fehaciente de sus conocimientos en materia arquitectónica y su peso específico en oposición a los criterios de arquitectos reputados como Juan Gómez de Mora.

i maciçando tambien las ventanas al mismo alto que aunq[ue] se pudiera levantar la cupula sin estas cosas todavia con esto se va haciendo el edificio mas firme sin que desde abajo se conosca que se ha annadido cosa ninguna i sin prejudicar a la hermosura de la fabrica. Mas digo i soi de parecer que de ninguna manera se haga ningún género de chapitel por no ser obra perpetua ni de dura i por ser indecente a la grandeça de la s[an]ta iglesia i por la verdad he firmado esta de mi nombre fecha en Madrid a 3 de Henero 1628 [firma]”¹⁷³⁶ Crescenzi acababa de volver de su viaje a Sevilla, junto al aparejador Alonso Carbonel, enviado por el Conde Duque para juzgar las obras del llamado Monte Parnaso en los jardines del Alcázar. Esta nueva intervención, ofreciendo su opinión como experto en materia arquitectónica, empezaba a ser una faceta importante de la actividad cortesana de Crescenzi.

La intervención de Theotocópuli en la capilla Mozárabe ha sido interpretada diversamente por los historiadores¹⁷³⁷. La aparición de los memoriales emitidos por los arquitectos madrileños acerca de la conveniencia del proyecto de Theotocópuli, permiten

¹⁷³⁶ Archivo de la Catedral de Toledo, Papeles varios, leg. 64 (3/I/1628), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2013), *op. cit.*, p. 197 (a través de cuya referencia hemos podido confirmar su existencia). Estos informes permiten confirmar, después de más de un siglo, la existencia de las “disputas dignas de saberse” que documentó Pérez Sedano con el nº 32, en PÉREZ SEDANO, Francisco (1914), *op. cit.*, p. 101. También Ceán, en las Adiciones, vuelve a dar cuenta (como había hecho en el *Diccionario*), de la participación de Theotocópuli en las obras de la capilla Mozárabe, añadiendo aquella de Fray Alberto de la Madre de Dios: “Ya se ha dicho en el artículo de Jorge Manuel Theotocopuli el calor con que este religioso se opuso por escrito el año 1631 al método con que Jorge Manuel pretendía cerrar y cubrir la capilla mozárabe de la catedral de Toledo, y el desembarazo con que este otro arquitecto le respondió apoyándose sobre el parecer de maestros más acreditados, y como en fin llegó a poner por obra el suyo, con aprobación del cabildo y confusión del P. Madre de Dios. No obstante, Fr. Alberto pasaba en Madrid por gran arquitecto, bien que en el reinado de Felipe IV se expendía con sobrada generosidad el epíteto de Grande”, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, vol. IV, p. 7. Asimismo, añadía Ceán en sus notas a la biografía de Crescenzi: “Jorge Theotocopuli, maestro mayor de la catedral de Toledo ejecutó el año 1626 la cúpula y linterna de la capilla Mozárabe contra el dictamen de otros arquitectos, apoyado en el que había dado en su favor Juan Bautista Crescencio”, *ibídem*, t. III, p. 174. Posiblemente tampoco Ceán llegó a ver con sus propios ojos los documentos del archivo de la catedral de Toledo. La copia de los párrafos de Pérez Sedano es indicativa en este sentido: “Comenzó [Theotocópuli] al año siguiente la cúpula y linterna de la capilla Mozárabe en aquella catedral contra el parecer de otros maestros, particularmente Fray Alberto de la Madre de Dios, carmelita descalzo, que opinaba no poderse ejecutar. Este religioso tomó el asunto con demasiado calor sosteniendo su voto; pero Jorge Manuel, apoyado en el dictamen de don Juan Bautista Crescenci, escribió con energía refutándole, y concluyó la cúpula con victoria el año de 631. Puso en ella los escudos de armas del infante don Fernando, del cardenal don Antonio Zapata, gobernador del Arzobispado y del canónigo obrero don Horacio Doria”, *vid.* CEÁN, Agustín (1800), *op. cit.*, t. V, pp. 13-14, citado en SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, pp. 250-251.

¹⁷³⁷ Fernando Marías suponía que, en líneas generales, la traza de la capilla mozárabe era una obra de Toribio González donde Jorge Manuel habría modificado elementos no significativos, como el aspecto final de la linterna, *vid.* MARÍAS, Fernando (1985), *op. cit.*, t. II, pp. 182-183. Junto con Bustamante, planteaba que Theotocopuli ejecutó unas nuevas trazas cuando asumió la Maestría Mayor de la catedral tras la muerte de González que fueron apoyadas por Crescenzi en un particular debate con fray Alberto de la Madre de Dios, pero que el cabildo decidiría continuar el proyecto de González, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín, MARÍAS, Fernando, “La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620”, en *Studies in the History of Art: El Greco, Italy & Spain*, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 102-111 (p. 103 y p. 106). En cambio, para Suárez Quevedo finalmente se ejecutó el proyecto de Theotocópuli, *vid.* SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 253.

aventurar como posiblemente consiguió sacar adelante su proyecto para cerrar la cúpula, tal y como apuntó Pérez Sedano¹⁷³⁸.

Con la muerte inesperada del hijo del Greco (el 28 de marzo de 1631), se produjo el nombramiento de Lorenzo de Salazar como nuevo Maestro Mayor de la Catedral el 18 de agosto de dicho año, aunque será poco significativa su participación en esta fábrica, puesto que las obras estaban a punto de concluirse. En marzo se pagaban las últimas piedras para la obra y en junio de 1631, se están deshaciendo los andamios de la “Torre Moçarave”¹⁷³⁹, aunque todavía se siguen pagando cantidades al equipo de Martín de Oteiza, hasta la cuenta y tasación final realizada el 31 de diciembre de 1631¹⁷⁴⁰.

Crescenzi y las obras del Ochavo de la catedral

El Ochavo o relicario de la catedral de Toledo es una capilla de planta ochavada que forma parte de un pequeño complejo dedicado a la Virgen del Sagrario. Está formado por la antecapilla, capilla y camarín de la Virgen, Ochavo o capilla de las reliquias, antesacristía, sacristía y casa del Tesorero¹⁷⁴¹. En esta ocasión, a diferencia de la polémica surgida en torno a la capilla Mozárabe, contamos con un interesante corpus gráfico (aunque no documental) para poder aproximarnos a los debates arquitectónicos surgidos en torno a esta obra. Debemos señalar, no obstante, que nada fue definitivo hasta la llegada de los arquitectos Pedro de la Torre y el Hermano Bautista a partir de 1652, a quienes debemos la traza y disposición final de la capilla¹⁷⁴².

¹⁷³⁸ El único testimonio que conservamos en relación con Theotocopuli y la capilla mozárabe es una planta de la cúpula de la capilla, firmada e identificada. Que sepamos, no ha sido objeto de estudio o análisis en la bibliografía citada. Presenta un cuerpo rectangular, en correspondencia con el basamento de la capilla, y el desarrollo de una cúpula ochavada en la que aparece inscrita un círculo. De manera concéntrica, se dispone la base de la linterna con sus volutas a modo de contrafuertes. En el área del cuadrado, se inscriben tres pequeños círculos y uno más grande, semejante a una escalera de caracol, *vid.* FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, nº 48, p. 28 y p. 141 [“sección por planta para la cúpula de la Capilla. Planta exterior cuadrada, con círculos en tres ángulos y escalera en el otro. Bóveda con dos circunferencias concéntricas, y a partir de ellas aparece el arranque de los nervios, lo que le da aspecto estrellado. En el centro espacio para la linterna y remate de los nervios. Al dorso “capilla mozárabe”]. Los autores del catálogo la fechan hacia 1629, aunque quizá podría tratarse de un dibujo anterior, explicativo del cambio de proyecto con respecto a González. Debemos señalar que presenta importantes semejanzas con el dibujo atribuido a Juan Gómez de Mora, ejecutado precisamente para el tercer piso del ochavo, hacia 1622, *ibídem*, nº 28, p. 24 y p. 127.

¹⁷³⁹ ARELLANO, Mario (1980), *op. cit.*, p. 38 y Doc. 23, asiento 396, p. 195.

¹⁷⁴⁰ *Ibídem*, Doc. 23, asiento 397, pp. 195-196. La tasación en AHPT, Pº 3105, (1631) ff. 1387-1388v citado por MARÍAS, Fernando (1985), *op. cit.*, III, p. 215, n. 146 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 252, y n. 26.

¹⁷⁴¹ Acerca del Ochavo de manera general *vid.* PARRO, Simón (1875), *op. cit.*, pp. 596-620. De manera más específica, MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. III, pp. 206-213 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1990), *op. cit.*, p. 106, y pp. 255-257. Recientemente *vid.* NAVASCUÉS, Pedro, *La catedral de Toledo. Obra y Fábrica*, Lunwerg, 2011, pp. 70. Todo este complejo era conocido como “el sagrario”, y comenzó su construcción a finales del siglo XVI, con trazas de Vergara el Mozo y por impulso del cardenal Quiroga.

¹⁷⁴² MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, III, pp. 206-210.

La obra del Ochavo comenzó con las trazas aportadas por Nicolás de Vergara, el Mozo, autor de la inmediata capilla del Sagrario. Juan Bautista Monegro, sucesor de Vergara en la Maestría Mayor de Toledo, continuó su construcción. Explica Marías, siguiendo las anotaciones marginales de algunos diseños y el parecer de Vicente Carducho y Fray Alberto, cómo debió existir un problema constructivo importante entre las trazas planteadas por Vergara y la construcción del primer cuerpo construido por Monegro. La planta, ligeramente trapezoidal, provocaría un ochavo interior irregular en alzado, que acentuaría esta incorrección en altura con los tres cuerpos sucesivos¹⁷⁴³. Se decidió entonces la construcción de estos cuerpos sucesivos en forma de ochavo, tanto al interior como al exterior, lo cual provocó una sucesión de diseños y proyectos elaborados por distintos maestros entre 1622 y 1652, aportando diferentes soluciones, trazas y correcciones.

A pesar de esta valiosa documentación gráfica, la ausencia de otros testimonios y la falta de concreción de algunos diseños, dificultan notablemente conocer su exacta cronología, no existiendo ningún estudio o análisis crítico de los mismos al margen de las fundamentales interpretaciones de Marías y Bustamante realizadas entre 1982 y 1984¹⁷⁴⁴.

Los primeros diseños pueden fecharse en torno a 1622 y se corresponden con la intervención en la obra del Maestro Mayor Juan Gómez de Mora y el Aparejador de la catedral toledana, Andrés de Montoya¹⁷⁴⁵. Se han conservado en el Archivo de la catedral cuatro dibujos atribuidos a Gómez de Mora (uno de ellos firmado por él mismo), que mostrarían diferentes soluciones para el tercer y último cuerpo del alzado del Ochavo (figs. 100 y 101). Marías y Bustamante suponían que habrían sido la fuente de inspiración para un primer proyecto de Andrés de Montoya, que presentaba un ochavo articulado en tres cuerpos como aquel de Vergara y estaba profusamente decorado en su interior con esculturas de bulto redondo entre los nichos y hermas cariátides (fig. 102). Esta primera solución de Montoya remite directamente a una sección del tercer piso y bóveda atribuida a Gómez de Mora,

¹⁷⁴³ MARÍAS, Fernando (1984), *op. cit.*, p. 86.

¹⁷⁴⁴ Los distintos proyectos de la capilla del Ochavo, conservados en la sección de Obra y Fábrica del Archivo de la Catedral de Toledo, fueron analizados detenidamente en MARÍAS, Fernando, “Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco”, en *El Toledo de El Greco*, cat. exp., (Toledo, 1982), Toledo, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 66-79, y especialmente en MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín (1984), *op. cit.*, pp. 104-111; así como en MARÍAS, Fernando, “En torno al problema del barroco en la Arquitectura española”, en *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica Editrice, Roma, 1984, pp. 83-97. Un catálogo bellamente editado de los dibujos, con algunos diseños todavía inéditos y su ficha catalográfica en FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, n.ºs. 12-19, pp. 21-22 (ficha) y p. 120 (ilustraciones); n.ºs. 24-26, p. 23 (ficha) y pp. 124-126 (ilustraciones); n.ºs. 28-46, pp. 24-27 (ficha) y pp. 126-138 (ilustraciones); n.ºs. 49-54, pp. 28-29 (ficha) y pp. 141-147 (ilustraciones). Todavía permanece inédito el primer catálogo razonado de estos mismos dibujos: MÉNDEZ APARICIO, Juan Antonio, *Catálogo de dibujos del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1981. En la Biblioteca de Castilla-La Mancha se conservan dos ejemplares mecanografiados, con las firmas CM 12758 y CM 12719, respectivamente.

¹⁷⁴⁵ Vid. MARÍAS, Fernando (1982), pp. 66-67, n.º 28-31 (para los proyectos de Juan Gómez de Mora) y pp. 68-72, n.ºs. 32-39 (para los proyectos de Andrés de Montoya). Asimismo, FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, n.ºs. 28-31, p. 24 (catálogo) y pp. 127-129 (ilustraciones), para Juan Gómez de Mora, y n.ºs. 34-40, pp. 25-26 (catálogo) y pp. 130-135 (ilustraciones) de los proyectos de Andrés Montoya.

aunque incorpora, como novedad, esculturas de santos (¿profetas?) con filacterias en las pechinas¹⁷⁴⁶.

Montoya proporcionó un segundo proyecto, que también contó con la aprobación directa de Juan Gómez de Mora, quien modificó además de manera significativa el aspecto interior del tercer cuerpo y suprimió las pirámides que remataban el arranque de la cúpula al exterior. Precisamente para mostrar una solución más satisfactoria al tercer piso del ochavo, como suponen Bustamante y Marías, Gómez de Mora realizó tres nuevos diseños (“rasguños, variantes de una misma idea”) preparatorios, escogiendo aquel donde se indica: “conforme a esta traça se [h]a de haçer el tercer suelo y bóveda del sagrario”, que además está rubricado con su firma¹⁷⁴⁷. También añadía de su puño y letra, las indicaciones pertinentes y firmaba las correcciones al proyecto de Montoya, el 6 de octubre de 1622¹⁷⁴⁸. Sin embargo, a pesar del tiempo y considerable esfuerzo empleados en la ejecución de estos proyectos, por parte de Montoya y Gómez de Mora, no parece que el cabildo decidiera ponerlos en marcha.

A principios de 1623, Toribio González, el sucesor de Monegro en la Maestría de las Obras de la catedral, trazó un nuevo proyecto exterior e interior del alzado del Ochavo (figs. 103 y 104). En comparación con aquellos de Montoya-Gómez de Mora, resultaba mucho más sencillo y sobrio especialmente en el empleo de los recursos ornamentales. Este proyecto fue refrendado por el arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios, el 28 de enero de 1623¹⁷⁴⁹. En mayo de 1623, Vicente Carducho pudo estudiar los proyectos de González y de Montoya-Gómez de Mora para el Ochavo, junto con las trazas de González para la capilla Mozárabe. El proyecto de González para el Ochavo no fue del agrado de Carducho, que prefería aquel de Andrés de Montoya: “vi la fábrica de la capilla ochavada que se [h]açe para las reliquias y las trazas y paresçeres que sobre la exeçion della se [h]an dado y entendido las dificultades digo

¹⁷⁴⁶ MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, n.º 31, p. 67 (Juan Gómez de Mora) y n.ºs. 32 y 33, pp. 68-69 (primer proyecto de Montoya); BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando (1984), *op. cit.*, p. 107, subrayando el empleo de una herma en lugar del orden clásico en el tercer piso, contrarrestando la excesiva verticalidad en alzado, del mismo modo que se emplea en el tercer piso de los patios de la cárcel de Corte madrileña, edificio que atribuyen a Gómez de Mora (p. 108 y n. 33). Los dibujos y la participación de Gómez de Mora en el Ochavo ha sido analizada en TOVAR, Virginia (1986), *op. cit.*, n.ºs 75-81, pp. 242-245. Para las imágenes remitimos a FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, n.º 28, p. 24 y p. 127 (proyecto Gómez de Mora) y n.ºs. 34 y 36, p. 25 y pp. 130 y 131 (proyecto Montoya).

¹⁷⁴⁷ MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, n.º 29, p. 67; BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando (1984), *op. cit.*, p. 108 y FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, n.ºs 29-31, p. 24 y pp. 128-129. El diseño escogido por Gómez de Mora es el n.º 29.

¹⁷⁴⁸ MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, n.º 36, p. 71; BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando (1984), *op. cit.*, p. 108; FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, n.º 37, pp. 25-26 y p. 132: “Conforme a esta monea por la parte de afuera se a de açer la fábrica del Sagrario de la Santa Yglesia de Toledo, donde se an de poner las reliquias, y en quanto al remate del cuerpo de las pilastras se a de açer conforme a la enmienda que se be en este papel sobrepuesto. Anse de mudar las pilastras de este cuerpo conforme a la planta 3ª y se demuestra en este alzado para que las pilastras duel ltimo cuerpo caigan a plano de las del segundo. En Madrid a 6 de octubre de 1622”.

¹⁷⁴⁹ Vid. MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, n.ºs 40 y 41, pp. 73-74 y FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.* n.ºs 32 y 33, p. 129.

que en quanto a la altura q[ue] obliga neçessariam[en]te tenga la media naranja de d[ic]ha capilla sigun lo que está labrado de la sacristía será muy incomoda a la vista y desabrida a la proporçion del ancho mayorm[en]te siendo ochavada y asi es mi parecer q[ue] en este particular se execute el pensam[ien]to de una traza que me fue enseñada por andres de Montoya aparejador de las d[ic]has obras que es haçiendo abajo otra media naranja proporcionando la altura con lo ancho della dejando por la p[ar]te de afuera la que pide la altura de la d[ic]ha sacristía para q[ue] [...] y hermostee por de fuera toda la fabrica”¹⁷⁵⁰. A juicio de Carducho, el proyecto de Montoya-Gómez de Mora presentaba unas proporciones más armónicas y ajustadas al espacio del ochavo, en relación con la preexistente capilla del Sagrario¹⁷⁵¹.

No parece que el Cabildo tomara ninguna decisión definitiva en relación con la fábrica del Ochavo tras las consultas a Carducho y a Fray Alberto, pero las obras del primer cuerpo seguían en marcha y estaban concluidas en 1624¹⁷⁵². Así las cosas, Pérez Sedano indica cómo en 1628, coincidiendo con las polémicas por el remate de la capilla Mozárabe, se produjeron nuevas discusiones con la obra del Ochavo, entrando ahora en liza los proyectos ejecutados por Jorge Manuel Theotocopuli: “En 1628 se suscitó la duda de si convenía seguir éste [el proyecto de Vergara] ú otro que había hecho Juan Bautista Monegro, ó el de Jorge Manuel Theotocopuli, que a la sazón era maestro mayor; y consultados Juan Gómez de Mora y el marqués Crescenci se determinó por el señor Cardenal Zapata, en 23 de abril de 1629, que se ejecutase bajando un cuerpo a la capilla, de los tres que había ideado Nicolás de Vergara, que hasta en esto fue parecido a Juan de Herrera en la capilla mayor del Escorial”¹⁷⁵³.

Los documentos citados todavía permanecen ocultos en algún lugar del archivo catedralicio, como ocurría en el caso de las discusiones en la capilla Mozárabe. Resulta significativo que Pérez Sedano no mencione los proyectos más recientes, firmados por Andrés de Montoya y ratificados por el propio Gómez de Mora y Carducho, o aquel de Toribio González, aprobado por Fray Alberto de la Madre de Dios. La firma de los distintos autores se distingue con claridad en los diseños y no habría posibilidad de confundirles con otros de Vergara o Monegro (a no ser que existiera un improbable error en la lectura por parte del canónigo). Se remite, en cambio a un antiguo proyecto de Vergara, a otro desconocido de

¹⁷⁵⁰ AHPT, Pº 2694, 1623, f. 1000v (30/5/1623), *vid. supra*.

¹⁷⁵¹ Para Bustamante y Marías, Carducho juzgó el primer proyecto realizado por Montoya-Gómez de Mora, aquel anterior a octubre de 1622, *vid. BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando* (1984), *op. cit.*, p. 108.

¹⁷⁵² PÉREZ SEDANO, Francisco (1914), *op. cit.*, p. 90: “consta que el 2 de agosto de 1624 se acabaron los siete arcos del Ochavo de mármol de Estremoz y serpentino, que hicieron Pedro Martín, Juan de Solaiglesia y Francisco Meléndez”. Mientras que para Pérez Sedano esta obra seguiría las trazas de Vergara, Marías supone que González pudo incluir alguna variante con su proyecto de 1623, *vid. MARÍAS, Fernando* (1985), *op. cit.*, III, p. 206.

¹⁷⁵³ PÉREZ SEDANO, Francisco (1914), *op. cit.*, p. 90. Pérez Sedano indica en nota al pie cómo los dictámenes y decretos de Juan Gómez de Mora “están en el núm. 26”. De nuevo, repite la misma información en p. 120. *Vid. CEÁN, Agustín* (1800), *op. cit.*, V, p. 14.

Monegro, y a los nuevos proyectos de Theotocopuli, de los que sí tenemos constancia gráfica¹⁷⁵⁴. Estos dos proyectos diferentes del nuevo Maestro Mayor de la catedral, fueron analizados por Bustamante y Marías al calor de la polémica entre “arquitectos y tracistas”, surgida en España durante la primera mitad del siglo XVII¹⁷⁵⁵. Los dos primeros, un alzado exterior e interior del conjunto, tendrían que haber sido realizados con anterioridad al 23 de abril de 1629, cuando Zapata decidió que debía suprimirse el tercer cuerpo de manera definitiva, tal y como indicaba Pérez Sedano¹⁷⁵⁶. El proyecto escogido por el cardenal, que contaba con el beneplácito de los “maestros”, fue el segundo proyecto de Theotocopuli (del que solamente se ha conservado el alzado interior)¹⁷⁵⁷ (fig. 107).

Si efectivamente es en estos años cuando Crescenzi y Gómez de Mora intervienen en la cuestión de las trazas del Ochavo, lo primero que cabría determinar es qué proyectos entraron en el debate y cuáles pudieron ser los elementos a discutir. Al margen ahora de las trazas de Vergara y Monegro que menciona Pérez Sedano, creemos que con certeza juzgarían los diseños conservados actualmente: aquel de Montoya-Gómez de Mora, en su primera o segunda variante, el de Toribio González de 1623 y quizá la nueva y rompedora propuesta del hijo del Greco, su primer proyecto para el Ochavo. Desconocemos los pareceres que dieron, pero afortunadamente contamos con el proyecto final que fue escogido y contó con la aprobación de los “maestros” que debieron llegar a un acuerdo consensuado, plasmado por Theotocópuli en la elaboración de la traza definitiva¹⁷⁵⁸.

En este proyecto definitivo, el segundo cuerpo presenta una ordenación a base de pilastras corintias sobre un entablamento donde alternan nichos con vanos rectangulares y arcos de medio punto, rematados igualmente por frontones curvos o triangulares. El carácter italiano de estos elementos es innegable, aunque desaparecen del proyecto soluciones

¹⁷⁵⁴ Marías señalaba que quizá el proyecto de Vergara fuera aquel de González, y que aquel de Monegro pudiera ser un dibujo anónimo del alzado interior del ochavo, que presenta el orden dórico en su primer cuerpo y óculos abiertos en cada una de las pechinas de la cúpula, *vid.* MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, III, p. 206. Posiblemente se trate de aquel, que atribuirá después a Salazar, y que se mantiene como anónimo en FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.* n° 12, p. 21 y p. 119.

¹⁷⁵⁵ BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando (1984), *op. cit.*

¹⁷⁵⁶ MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, n°s 42-43, pp. 75-76; BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando (1984), *op. cit.*, p. 104; FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.* n°s 49 y 50 p. 28 y pp. 141-142.

¹⁷⁵⁷ MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, n° 44, p. 77; BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando (1984), *op. cit.*, p. 104; FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.* n° 51, p. 28 y p. 143. En el citado diseño se indica: “Ase de guardar esta traça porq[ue] los maestros mayores [h]an sido desta parecer. En Toledo a 23 de Abril 1629”. También Jorge Manuel se muestra conforme con esta decisión: “Esta traza se [h]a de executar en la capilla de las Reliquias en la s[an]ta yglesia y asi lo tiene mandado y ordenado el Il[ustrisi]mo S[eñor] cardenal Zapata mi s[eñor] con parezer de los maestros”.

¹⁷⁵⁸ Sin embargo, Ceán en las notas al texto de Llaguno, indicaba cómo Gómez de Mora había escogido las trazas de Vergara, entre aquellas de Monegro o Theotocopuli, para proseguir con las obras del Ochavo en 1628: “y son su parecer se determinó seguir por las de Vergara”, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, III, p. 159.

decorativas que podrían haber satisfecho tanto a Crescenzi como a Gómez de Mora y se recupera la cúpula sin trasdós, que ya había sido propuesta por González.

A pesar de la ratificación del propio cardenal Zapata, tampoco ésta sería esta la solución definitiva, tal y como indica Pérez Sedano: “Por algún tiempo se suspendió la obra, pero continuó desde 1629, y después de otra suspensión, habiéndose tratado de concluirla, pasó a Madrid Lorenzo Fernández de Salazar, que desde 18 de agosto de 1631 y por muerte de Jorge Manuel Theotocópuli, de quien se hablará adelante, era maestro mayor de la Iglesia, a tratar con el señor Gobernador del Arzobispado, sobre el modo de acabar el Relicario, y de orden de este señor trajo consigo a Pedro de la Torre, arquitecto de Madrid, para que viese la planta del Ochavo, y se tomase resolución de la traza que se había de elegir para acabarle de hacer. No contento con esto el señor Gobernador, hizo que en diciembre del mismo año volviese a esta ciudad Pedro de la Torre, acompañado del Hermano Francisco Bautista, de la Compañía de Jesús, también arquitecto, los cuales hicieron ciertos trazos para acabar la obra, de lo cual parece haber resultado que Lorenzo Fernández de Salazar hiciese, de orden del obrero mayor D. Baltasar de Haro, un modelo en madera para el Ochavo, y Pedro de la Torre otro, que consta se le pagó en 1º de octubre de 1640”¹⁷⁵⁹. Completaba esta información el canónigo, explicando cómo había un dibujo “hecho a lápiz del interior del Ochavo, firmado de Lorenzo de Salazar”, que según sus conjeturas sería realizado para mostrarlo al gobernador del Arzobispado, el obispo D. Diego de Castejón y Fonseca¹⁷⁶⁰. Y vio además una nueva traza del Ochavo, también a lápiz, que atribuyó a los arquitectos Pedro de la Torre y al Hermano Bautista, realizados durante una visita a Toledo por orden del cardenal Castejón. Ceán Bermúdez, en sus notas a Llaguno, suponía que en 1632 estos arquitectos viajaron a Toledo “a reconocer la obra del Ochavo [...] de cuya visita resultó que se prosiguiese, pues había estado parada, como en efecto se siguió hasta el 1643 en que volvió a parar y se cubrió con tejado provisional”¹⁷⁶¹. Sin embargo, pasarán varios años hasta que se documenten los pagos por los modelos realizados por estos arquitectos, cuando efectivamente el cardenal Castejón ocupaba el cargo de gobernador del Arzobispado toledano¹⁷⁶².

¹⁷⁵⁹ PÉREZ SEDANO, Francisco (1914), *op. cit.*, p. 90. Continúa Pérez Sedano informando de que en diciembre volverá a Toledo el arquitecto Pedro de la Torre, acompañado del Hermano Bautista para hacer una nueva traza con la que acabar la obra. Tanto Lorenzo Fernández de Salazar, por orden del obrero mayor Baltasar de Haro, como Pedro de la Torre, realizarían dos modelos en madera para el Ochavo (constaba el pago de este último en 1640).

¹⁷⁶⁰ PÉREZ SEDANO, Francisco (1914), *op. cit.*, p. 90. Este dibujo estaba en posesión de D. Eugenio Durango, posiblemente el arquitecto neoclásico que intervino en las obras de la Catedral a finales del siglo XVIII.

¹⁷⁶¹ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. IV, p. 5, n. 1. Además, BONET CORREA, Antonio (1965-1984), *op. cit.*, p. 290 y MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. III, p. 207.

¹⁷⁶² Castejón renunció al obispado lucense en favor del toledano el 27 de enero de 1635, donando al cabildo de la dicha catedral una magnífica custodia, obra de Juan de Arfe y Villafañe, *vid.* RISCO, Manuel, *España Sagrada. De la Santa Iglesia de Lugo*, t. XLI, Madrid, viuda e hijo de Marín, 1798, p. 204.

Gracias a la documentación de Libro de gastos, copiada por Zarco del Valle, sabemos que Fernando de Salazar se ocupaba de realizar en 1639 un modelo de madera para la capilla del Ochoavo “por mandado del señor gobernador”¹⁷⁶³. Un año más tarde, Pedro de la Torre recibió 8.000 reales por la ejecución de un nuevo modelo para el ochoavo, esta vez por decreto de su alteza, que además se encargó de trasladar personalmente a Toledo¹⁷⁶⁴. La documentación resulta confusa a la hora de valorar cuándo estaban ejecutados los modelos y cuántos fueron verdaderamente, pero posiblemente existieran dos, uno de Salazar y otro de Pedro de la Torre, ejecutado posiblemente con advertencias del Hermano Bautista.

Fernando Marías explica como Lorenzo de Salazar, Maestro Mayor de la catedral entre 1631 y 1643, habría dado cuatro proyectos diferentes del Ochoavo, dos en 1631 y los otros dos en 1635 y 1639, respectivamente¹⁷⁶⁵. Sin embargo, en el reciente catálogo de Fernández Collado, todos los tres proyectos firmados por este maestro se fechan “hacia 1648”, una datación de todo punto imposible, dado que Salazar falleció en 1643¹⁷⁶⁶. Precisamente fue sustituido en la maestría por Felipe Lázaro Goiti o de Goyti, el 13 de agosto de dicho año, sin que nada parezca haberse concretado en relación con las obras del Ochoavo¹⁷⁶⁷.

Alguno de estos modelos, ejecutados por Salazar y de la Torre, podrían corresponderse con los restos de dos maquetas que todavía se conservan en la catedral toledana. Marías identificó el estilo “desornamentado y sobrio” de Salazar en el modelo conservado en la capilla de San Blas, que fue restaurado con motivo de la exposición *El Toledo del Greco*, en 1982. Aquella otra maqueta realizada por Pedro de la Torre con indicaciones del Hermano Bautista, se conserva fragmentada en algunos trozos, adheridos al modelo anterior de

¹⁷⁶³ ZARCO DEL VALLE (1916), *op. cit.*, p. 330, doc. 704: “En 26 de henero de 1639, se libró a lorenço de salaçar maestro mayor de obras desta sancta yglesia mil reales a buena quenta del modelo de madera que haçe del ochoavo por mandado del señor gobernador. Libro de gastos del año 1639, folº 103”.

¹⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 330, doc. 705: “El 14 de junio de 1640 se libró a Pedro de la Torre, vecino de madrid, maestro de architectura, 444 reales, los 264 por la ocupación de seys que tuvo en venir de Madrid a Toledo y bolverse con los dos modelos de madera que se hiçieron para el ochoavo desta sancta yglesia y los 180 reales para pagar el carro con que los [h]an de llevar, anádese 60 reales de traer el modelo que hiço de Madrid a Toledo. Libro de gastos del año 1640, f. 75. En primero de octubre de 1640, se libró a Pedro de la Torre, arquitecto, vecino de madrid, 8.000 reales por un decreto de su alteza que dios guarde, por un modelo que hizo de madera para designio del ochoavo desta sancta yglessia, Vide ut supra, fol. 102”. Esta noticia fue citada por TOVAR MARTÍN, Virginia (1973), *op. cit.*, p. 184.

¹⁷⁶⁵ MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, nº 45, p. 78. En 1991 todavía se exponían algunos de estos proyectos en el Museo, fechados en 1628 y 1639, *vid.* CEDILLO, Conde de, *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo redactado por el Conde de Cedillo, con introducción y notas de Matilde Revuelta Turbino*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1991, pp. 244-245.

¹⁷⁶⁶ FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, nºs 42 y 43 (plantas del Ochoavo), pp. 26 y 27, p. 135; nº 44 y nº 45 (con indicaciones y mecanismo para situar una lámpara), p. 27 y p. 157; nº 46, p. 27 y p. 138 (con decoración pictórica en el interior de la cúpula).

¹⁷⁶⁷ Sobre Goiti *vid.* REVENGA DOMINGUEZ, Paula, “Felipe Lázaro de Goiti, Maestro Mayor de la Catedral de Toledo”, en *Academia*, nº 68, 1989, pp. 115-152 (pp. 118-119).

Salazar¹⁷⁶⁸. Ambos constituyen uno de los escasos ejemplos conservados de la habitual práctica de ejecutar modelos o maquetas, previos al comienzo de las obras, bien para mostrar al comitente el aspecto final de la fábrica, o incluso para decidir su puesta en práctica, sirviendo como una eficaz herramienta para los arquitectos y constructores de las obras. Precisamente Lorenzo de Salazar había demostrado su pericia en este tipo de construcciones, al ejecutar en 1618 un modelo del panteón escurialense y otro de la fachada del Alcázar de Madrid, como hemos analizado¹⁷⁶⁹. A partir del ejemplo de los modelos del Ochavo, podemos hacernos una idea de la belleza y vistosidad que presentaban este tipo de maquetas, y entender los costes que suponían su ejecución, montaje y traslados. Sus medidas son considerables, alcanzando el de Salazar más del metro y medio de altura¹⁷⁷⁰. Como solía ser habitual, se emplea la madera para su construcción, y su policromía intentaría reproducir con la mayor fidelidad posible, el aspecto definitivo de la obra. Se emplean por ello pigmento rojo, azul, gris y oro para destacar la bicromía de los mármoles, y el efecto de los capiteles y basas dorados.

En 1643 se reactivarán las obras del Ochavo, contando nuevamente con la participación de Pedro de la Torre y del Hermano Bautista¹⁷⁷¹. El 12 de agosto de 1647, Pedro de la Torre, su hijo Juan, y el hermano Bautista, se encuentran en Toledo para “ajustar la traza y disposición con la que se ha de executar la obra del ochavo”¹⁷⁷². Parece que se han escogido de manera definitiva las trazas ofrecidas por Pedro de la Torre, refrendadas por su hijo y el hermano Bautista, y dos días más tarde recibe un pago donde se especifica que Pedro de la Torre es el arquitecto “a cuyo cargo está la obra del ochavo [...] por quanto habiendo venido de Madrid a la disposición de las molduras y compartimiento de la cornisa y principio de la media naranja en que se ocupó tres semanas en esta ciudad y ha hecho un modelo para que

¹⁷⁶⁸ MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, nº 45, pp. 78-79. A este mismo modelo de Salazar se refiere en MARÍAS, Fernando (1985), *op. cit.*, p. 207. Ambos modelos fueron también recogidos en REVUELTA, Matilde, *Inventario Artístico de Toledo, t. II, La Catedral Primada (vol. I)*, Ministerio de Cultura, 1989.

¹⁷⁶⁹ *Vid. Supra.*

¹⁷⁷⁰ Remitimos a la ficha catalográfica en MARÍAS, Fernando (1982), *op. cit.*, nº 45, p. 78.

¹⁷⁷¹ Para Fernando Marías, este parón se debió a los escasos recursos económicos para reactivar las obras, *vid.* MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. III, p. 207. También Felipe Lázaro Goiti ofreció sus propias trazas para la obra del Ochavo, pero no parece que se tuvieran en cuenta, *ibídem*, pp. 207-208 y FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, nºs 24-27, p. 23 y pp. 124 y 126, fechados los dos primeros diseños el 28 de julio de 1647. Parece recuperar aquí Goiti la idea de Vergara de realizar un ochavo dividido en tres cuerpos.

¹⁷⁷² ZARCO DEL VALLE (1916), *op. cit.*, p. 333, doc. 711 y 713 (Juan de la Torre-tracista), y p. 335, doc. 716 (Francisco Bautista-Architecto) y doc. 717 (Pedro de la Torre-Architecto), Libro de gastos del año 1647, fol. 80. Sobre Juan de la Torre *vid.* TOVAR MARTÍN, Virginia (1973), *op. cit.*, p. 183 y AGULLÓ, Mercedes, “Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVII, 1997, pp. 25-70.

conforme a él labren los canteros”¹⁷⁷³. Estas mismas trazas, fueron juzgadas por el arquitecto Juan de la Pedrosa, quien contrató la obra de cantería de la capilla en septiembre de dicho año¹⁷⁷⁴. Posiblemente estas trazas se corresponden con el proyecto firmado por el cardenal Moscoso y Sandoval, el canónigo obrero Pedro López de Inarra Isasi, Juan de la Pedrosa (fallecido en 1648), el Hermano Bautista, Pedro de la Torre, Felipe Lázaro Goiti y José de Ortega (Maestro Mayor y Aparejador de la catedral, respectivamente), además del escribano Rodrigo de Hoz¹⁷⁷⁵. Este primer proyecto preveía, como remate de los arcos del primer cuerpo, unas voluminosas cartelas y un friso con triglifos y decoración de roleos vegetales en lugar de metopas, con un evidente recuerdo de aquellos utilizados en el panteón escurialense. Los capiteles de las pilastras del primer cuerpo se articulan con el llamado Sexto Orden, aquel inventado por el Hermano Bautista, consistente en una mezcla de dórico y hojas de acanto. El segundo cuerpo se articula a partir de ventanas con molduras, rematadas por una alternancia de frontones triangulares y curvos. Presentan, en el basamento, unas guirnaldas de frutas y hojarasca colgantes, de marcado carácter decorativo.

Todos estos elementos serán transformados a partir de 1652, cuando Alonso Carbonel, por entonces Maestro Mayor de las Obras Reales, ratificó el proyecto definitivo el 12 de octubre¹⁷⁷⁶. En este nuevo proyecto las cartelas desaparecen, sustituidas por una mínima molduración de hojas carnosas, que permiten vincular los arcos de medio punto con unos marcos rectangulares que llegan hasta el arquitrabe del entablamento (figs. 105 y 106). Aunque permanecen los capiteles del Hermano Bautista, el friso se ha despojado de los roleos, sustituidos por triglifos y metopas de inspiración clásica. Por su parte, las ventanas del tambor de la cúpula presentan gran riqueza ornamental en sus molduras y remates, y también se enriquece la decoración entre las pilastras, con guirnaldas cargadas de frutas y hojas, pendientes de la cabeza de un querubín. Por el contrario, desaparecen las guirnaldas del basamento, que parece aumentar su altura en detrimento del entablamento. La nota manuscrita de Carbonel dice lo siguiente: “Alonso Carbonell, traçador mayor y maestro mayor de las

¹⁷⁷³ *Ibidem*, p. 335-336, doc. 718, Libro de gastos del año 1648, folios 112 y 113. Un nuevo pago por estos trabajos parece que se realizó en 21 de octubre de 1648 en Toledo, *ibidem*., p. 336, doc. 719; El 15 de julio de 1659, Pedro de la Torre recibirá 12.966 reales y 3 quartillos de vellón, “que se le restaban de el último ajustamiento de la obra de cantería del ochavo y modelo y trazas que ha hecho para la dicha obra, Libro de gastos del año 1659, fol. 158 vuelto”.

¹⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 336, doc. 720, Libro de gastos del año 1647, fol. 80 vuelto. Se le libraron 200 reales “por aver estado detenido en esta ciudad a conferir y tratar de la obra que se a de hazer en el ochavo de las rreliquias por orden del cardenal”. Llaguno indicaba cómo Juan de la Pedrosa había concursado a la vacante de maestro mayor de la catedral, producida en 1643 por muerte de Salazar. Suponía, siguiendo a Pérez Sedano, que finalmente se escogió el proyecto de Pedrosa “en que se obligó a proseguirla”, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. IV, p. 44 y MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. III, p. 208.

¹⁷⁷⁵ FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, nº 53, p. 29. Aquí se fecha el proyecto en 1652, una fecha de nuevo imposible si nos atenemos a la firma de Pedrosa, muerto en 1648.

¹⁷⁷⁶ Con Carbonel, también dio su opinión sobre el Ochavo el arquitecto José de Villareal “maestro mayor de las obras de palacio de Madrid”, a quien se libraban el 23 de diciembre de 1652, 360 reales, por asistir en una “junta que se hizo de maestros delante de su eminencia el cardenal”, *vid.* ZARCO DEL VALLE (1916), *op. cit.*, p. 337, doc. 721. Fernando Marías y Paula Revenga señalan la participación también de Juan de Aranda Salazar.

reales obras, certifico que de orden de el eminentísimo señor Cardenal de Toledo [h]e bisto y registrado esta traça echa por Pedro de la Torre, arquitecto, i asimismo [h]e bisto el ochavo, para cuyo adorno se [h]a traçado, i allo que está dispuesto con mucho arte y grandeza sin que encubra cosa alguna con los buelos de las cornisas i molduras, proporcionado todo i estudiado con los preçeptos de los autores graves que [h]an escrito, i se puede seguramente ejecutar. En Madrid, a 12 de octubre de 1652”¹⁷⁷⁷. Este proyecto presenta francas similitudes con un bello dibujo, coloreado con azul y rojo, firmado por Pedro de la Torre, donde se detalla la decoración pictórica de la bóveda y los marcos del primer cuerpo, además de utilizar parejas de ángeles que sostienen escudos heráldicos para decorar los frontones de las ventanas del tambor¹⁷⁷⁸.

Se trataba ahora de estudiar posibles soluciones decorativas para el interior del Ochavo, cuyo exterior estaba prácticamente terminado y definido el 24 de abril de 1653¹⁷⁷⁹. El Maestro Mayor de la catedral de Jaén, Juan de Aranda Salazar, había dado condiciones y tanteo para la obra del Ochavo con anterioridad al 31 de enero de 1654¹⁷⁸⁰. Según estas condiciones la bóveda debía realizarse a imitación del panteón escurialense, con mármoles y jaspes embutidos, contradiciendo los bellos dibujos de Pedro de la Torre que preveían óculos con la representación de las Virtudes teologales. En este sentido, debieron volver a estudiarse las trazas de Pedro de la Torre sancionadas por Carbonel y posiblemente José de Villareal en 1652, y finalmente el 21 de junio de 1654 fueron aprobadas por el cardenal Moscoso y Sandoval y el canónigo fabriquero Inarra Isasi¹⁷⁸¹. En septiembre de 1654, el cardenal contrató la obra con Bartolomé Zúmbigo y Salcedo, buen conocedor también de las obras del panteón¹⁷⁸². No parece que sigan adelante los consejos de revestimiento marmóreo de la cúpula, ya que en 1665 se contratarán las pinturas con Francisco Rizzi y Juan Carreño de

¹⁷⁷⁷ FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2009), *op. cit.*, nº 52, p. 29. Para Blanco Mozo, el elogio a la arquitectura de Pedro de la Torre manifestado por Carbonel, “refrendaba una práctica arquitectónica compartida”, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 252.

¹⁷⁷⁸ *Ibidem*, nº 54, p. 29 y pp. 146-147. Recordemos que en 1653 Francisco Rizzi ya se había comprometido a prevenir colores “y recaudos para la pintura de la capilla de las reliquias que se le a encargado de que [h]a de dar quenta y satisfacción”, *vid.* ZARCO DEL VALLE (1916), *op. cit.*, pp. 337-338, doc. 723 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Instrucciones iconográficas documentales (1665) para los frescos de F. Rizzi y Carreño en el Ochavo de la Catedral de Toledo”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, nº 8, 1991, pp. 130-140.

¹⁷⁷⁹ AHPT, Pº 3152, f. 745-749, citado en MARÍAS, Fernando (1985), *op. cit.*, t. III, p. 209, n. 106 (Doc. 213).

¹⁷⁸⁰ ZARCO DEL VALLE (1916), *op. cit.*, p. 338, doc. 724, Libro de gastos del año 1654, fol. 177. Estas condiciones en AHPT, Pº 106, f. 319, citado por MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. III, p. 210, n. 110 (Doc. 214).

¹⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 209.

¹⁷⁸² AHPT, Pº 106, f. 325, citado en *ibidem*, p. 210, n. 109.

Miranda, representando al fresco la *Coronación de la Virgen*¹⁷⁸³. Finalmente, las obras del Ochavo terminaron en 1673.

c) *Crescenzi y los jesuitas*

En 1632 los jesuitas contactaron con Crescenzi, ya nombrado Superintendente de las Obras Reales, para que diera su opinión sobre las trazas para construir el refectorio del colegio de San Hermenegildo de Sevilla, edificio fundado en 1580 y construido según el proyecto del arquitecto Juan Bautista Villalpando¹⁷⁸⁴. Fernando Marías publicó la documentación relativa a la consulta realizada por los jesuitas a varios arquitectos de la corte madrileña, después de que los maestros sevillanos hubieran dado su opinión sobre la obra¹⁷⁸⁵.

Crescenzi fue el primero en indicar su opinión acerca de la consecución de las trazas de Villalpando, el 14 de junio de 1632: “Digo yo, el Marqués de la Torre Superintendente de las Fábricas de S[u] M[a]g[esta]d. i de su Junta de Obras i Bosques que he visto la traça de la otra parte deste papel i considerado las raçones de ariva referidas soi de parecer que será mui acertado el executar d[ich]a traça i por mandármelo los Padres de la Comp[añ]a lo firme de mi nombre por obedecerlos aunque con escrúpulo, no profesando io sino mui superficialmente i simplemente por delectacion el Architectura fecha en Madrid a 14 de junio de 1632”¹⁷⁸⁶. Esta falsa modestia de Crescenzi (también advertida por Blanco Mozo) al expresar su *falta* de conocimiento en materia arquitectónica, es un precioso testimonio del carácter diletante y no-profesional que Crescenzi quería subrayar con esta consulta¹⁷⁸⁷. Crescenzi pretendía recalcar un pretendido escrúpulo al firmar su opinión en esta cuestión, ya

¹⁷⁸³ ZARCO DEL VALLE (1916), *op. cit.*, p. 341, doc. 731, Libro de gastos del año 1665, fol. 146; MARÍAS, Fernando (1985), *op. cit.*, t. III, p. 210. Estos frescos fueron repintados por Maella en 1778. Acerca de su ejecución e iconografía, *vid.* SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1991), *op. cit.*, pp. 130-140

¹⁷⁸⁴ El Colegio se completaría entre 1616 y 1619 con la construcción de una iglesia de planta ovalada, trazada por el arquitecto Pedro Sánchez. Después de la expulsión de los jesuitas, acabó transformado en cuartel y finalmente derruido en 1954 (a excepción de la iglesia). Para su historia constructiva *vid.* RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El arquitecto hermano Pedro Sánchez”, en *Archivo Español de Arte*, t. 43, nº 169, 1970, 1958, pp. 151-181. Recientemente MARÍN FIDALGO, Ana M^a, “Más datos sobre el colegio de San Hermenegildo”, en *Archivo Hispalense*, t. XCI, nº 276-278, 2008, pp. 303-325.

¹⁷⁸⁵ *Vid.* MARÍAS, Fernando, “La arquitectura de Felipe II: de las ciencias matemáticas al saber bíblico”, en *Felipe II y las Artes*, Madrid, 2000, pp. 221-230 (pp. 226-227, n. 18), donde recoge las noticias ofrecidas por Rodríguez G. de Ceballos y Renè Taylor (*ibídem*, p. 226, n. 15). Los documentos se localizan en el *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1606/6, II, 32, y FG, 1606/6: Pareceres de maestros de obras en orden a que se prosiga el refectorio de Sevilla conforme a la traza de los 25 pies de ancho, *ibídem*, p. 226, n. 16.

¹⁷⁸⁶ MARÍAS, Fernando (2000), *op. cit.*, p. 226, n. 18 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 142.

¹⁷⁸⁷ Para Alfredo Morales, esta expresión podría “aportar cierta luz a la polémica sobre la posible labor como arquitecto de dicho personaje”. Entendemos que la polémica se refiere al ejercicio como arquitecto de Crescenzi, y en este sentido sus palabras son claves para comprender precisamente su “no-profesionalidad”, sin que de ellas se infiera una falta de conocimientos o unos conocimientos superficiales en dicha materia, *vid.* MORALES, Alfredo J., “La Arquitectura jesuítica en Andalucía. Estado de la Cuestión”, en AA.VV., *La Arquitectura jesuítica*, actas del Simposio (Zaragoza, diciembre 2010), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 327-354 (p. 340, n. 26).

que profesa la arquitectura por pura “delectación”, por puro *diletto*, marcando claramente las diferencias con el resto de arquitectos profesionales que darán también sus pareceres en los días sucesivos. Sin embargo, su opinión es la primera, posiblemente en atención a su posición preeminente como Superintendente de las Obras Reales.

Todos los maestros consultados, incluido Juan Gómez de Mora, estarán de acuerdo con la opinión de no alterar la traza y mantenerla conforme se indica. Veamos el parecer de Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de las Obras Reales: “Digo yo Juan Gómez de Mora traçador y Maestro mayor de las obras de s[u] m[agestad] que aviendo sido informado de los padres de la compañía de Jesús del estado que tiene la obra del refitorio de su colegio en la ciudad de Sevilla, y visto y leído las raçones arriba convenidas para que su obra se execute, no alterando la traza primera pues fue echa por tan gran maestro que considero su largo y ancho conforme el altura de los demás suelos del colegio y así haçerle demasiado ancho de lo aquí traçado es contra toda buena correspondençia siendo asi que queda bastantemente ancho según su largo y así me conformo con todas las rçones aquí dadas pues están prebenidas con tanta intençión y ajustándose a lo que mejor ha de parecer en obras excusándose con esto de mucho gasto que se puede ahorrar y lo firmé en Madrid a 15 de junio de 1632”¹⁷⁸⁸.

El contacto entre Crescenzi y los jesuitas debió estrecharse durante su última etapa en la corte madrileña. En 1634, volvieron a requerir sus consejos, esta vez para estudiar el proyecto de Pedro Sánchez para la iglesia del Noviciado de la Compañía en Madrid. La noticia fue indicada por Rodríguez de Ceballos y de nuevo citada por Blanco Mozo¹⁷⁸⁹. El padre Ceballos analizó la historia constructiva del complejo del noviciado y su iglesia, corrigiendo antiguos errores y proponiendo con claridad los avatares de su construcción en los terrenos cedidos por la marquesa de Camarasa.

La iglesia del Noviciado tardó varios años en comenzar su construcción, y fue objeto de diversos cambios y proyectos refutados¹⁷⁹⁰. Entre 1610 y 1612, se discuten en Roma los planos para su ejecución, y finalmente en enero de 1612 será remitida la traza a España para su construcción. Ésta, sin embargo, todavía no había comenzado en 1619, cuando se consultaron las trazas con el hermano Pedro Sánchez, residente en Andalucía, favoreciendo su traslado a la corte madrileña donde pudo ver las trazas y el solar¹⁷⁹¹. Finalmente, tras algunos

¹⁷⁸⁸ MARÍAS, Fernando (2000), *op. cit.*, p. 226, n. 18.

¹⁷⁸⁹ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El antiguo Noviciado de los jesuitas en Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, 164, 1968, p. 260 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 142.

¹⁷⁹⁰ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1964), *op. cit.*, pp. 250-254. El primer proyecto, enviado a Roma en 1610, estaba firmado por varios arquitectos (Francisco y Joaquín Grajal, Juan Bautista Monegro, Juan Soler y Juan Álvarez), el segundo por Fray Alberto, y un tercero ejecutado en 1611 “por los mejores oficiales de la Corte”. Éste último fue el que finalmente aceptaron los responsables de la Compañía, a pesar de las quejas de la marquesa de Camarasa con respecto a lo inconveniente de su orientación.

¹⁷⁹¹ *Ibídem*, p. 255.

cambios y mejoras efectuadas por parte de Pedro Sánchez, la traza del convento y la iglesia estaba lista para comenzar la construcción.

En 1631, al término de las obras del pabellón central, ubicado entre los dos patios del conjunto, comenzaron las obras de la iglesia¹⁷⁹². Fue entonces, siguiendo con el análisis de Ceballos, cuando el rector del Noviciado, Damián de Valdivia, y el ecónomo Diego del Castillo, protestaron contra el proyecto, iniciando una nueva ronda de consultas con opiniones a favor y en contra entre Madrid y Roma. Por fin, el 5 de febrero de 1634, y a petición del Padre General de la Compañía, se reunió en Madrid una comisión de arquitectos para decidir sobre la conveniencia de la traza y las modificaciones nuevamente propuestas.

En esta ocasión fueron citados junto a Crescenzi, “Superintendente de las obras reales”, fray Francisco de San José (arquitecto trinitario descalzo), Alonso Fernández “arquitecto insigne” y el hermano Francisco Bautista “insigne escultor y arquitecto”. Asistió también a la consulta D. Pedro de los Cobos, en calidad de patrono de la fundación¹⁷⁹³. La opinión de los arquitectos presentes era unánime: “Traydas allí delante todas las traças, juzgaron todos los dichos Arquitectos que en ninguna manera se debía mudar el sitio de la iglesia de donde estaba señalado en la planta...; que la iglesia fuese por lo menos de 40 pies de ancho con sus proporciones... y que la portada principal con su atrio y torres salga a la calle principal de Fuencarral, porque no conviene que se entre a la iglesia por el costado, que se pierde su hermosura y gracia y es cosa condenada en la Architectura”. Ante las protestas de los implicados, la comisión de arquitectos aprobó la reducción de las proporciones de la iglesia a 34 pies de ancho, en lugar de los 40 pies originales. Este informe fue remitido a Roma, donde una vez aprobado se decidió enviar la orden de comenzar la iglesia, respetando las trazas de Sánchez y los acuerdos tomados¹⁷⁹⁴.

Si comparamos estas dos intervenciones de Crescenzi, podemos observar como el primero de los juicios emitidos, aquel para el colegio de San Hermenegildo, reviste un carácter más oficial. La Orden pretendía garantizar la consecución del proyecto de Villalpando, consiguiendo que fuera ratificado y aprobado por las máximas autoridades en materia arquitectónica al servicio del propio Rey: el Superintendente de las Obras Reales, el Maestro Mayor y el Aparejador, además de otros maestros y alarifes reputados en la Villa, como eran Miguel del Valle, Gaspar Ordoñez y Bartolomé del Río. Pensamos que la segunda consulta, para la iglesia del Noviciado, tiene un matiz diferente. De nuevo Crescenzi aparece formando parte de un elenco de arquitectos competentes y destacados, pero no en el terreno

¹⁷⁹² *Ibidem*, p. 259. Este pabellón y los cimientos de la Iglesia, además de las construcciones aledañas, se pueden observar con claridad en el plano de Teixeira (1656).

¹⁷⁹³ *Ibidem*, p. 260, n. 28.

¹⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 261. El Hermano Bautista pudo hacerse cargo de la construcción en 1631, tras la muerte de Pedro Sánchez. El 13 de abril de 1636 se colocó la primera piedra de la iglesia, aunque su construcción se interrumpió en 1638.

“cortesano”. Junto a Crescenzi, destaca la presencia del Hermano Bautista, arquitecto de la orden Jesuita y uno de los protagonistas de la arquitectura cortesana de la segunda mitad del siglo XVII¹⁷⁹⁵. En esta ocasión, no se requiere la presencia ni de Juan Gómez de Mora ni de Alonso Carbonel, máximas autoridades en la materia. Por ello pensamos que la intervención de Crescenzi en la iglesia del Noviciado confirma su familiaridad con los padres jesuitas y la confianza que tenían en el buen criterio de Crescenzi en materia artística. Los otros arquitectos consultados en esta ocasión fueron “el insigne arquitecto Alonso Fernández” (un completo desconocido para la historiografía) y el arquitecto de la orden trinitaria, Francisco de San José. Las escasas noticias que tenemos sobre San José, permiten relacionarlo con el dúo Crescenzi-Carbonel. San José fue uno de los maestros que reconocieron las obras de la plaza principal del Buen Retiro, en 1633¹⁷⁹⁶, y además se encargó de la tasación de las obras trazadas por Alonso Carbonel en el convento de Loeches¹⁷⁹⁷.

Como decíamos, la relación de Crescenzi con los jesuitas, una orden que conocía bien desde sus primeros años en Roma, se intensificó notablemente al final de su etapa madrileña. Es muy probable que estas intervenciones de Crescenzi en las obras del Noviciado estén directamente relacionadas no sólo con sus competencias y capacidades, sino con su presencia física en las inmediaciones del convento. Sabemos, como analizaremos en su momento, que Crescenzi falleció en una casa “frontera del Noviciado”, quizá propiedad de los jesuitas. Además, entre los libros que poseía Crescenzi, todavía en venta varios años después de su muerte, se encontraban algunos selectos ejemplares que podemos relacionar con la mística y las prácticas espirituales de los jesuitas.

¹⁷⁹⁵ Sobre este arquitecto, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1829), *op. cit.*, t. IV, pp. 3-5; TORMO, Elías y GARCIA BELLIDO, A, “El hermano Francisco Bautista. Arquitecto” (1928-1929) en *Pintura, Escultura y Arquitectura. Estudios dispersos de Elías Tormo y Monzó*, Madrid, 1949, pp. 415-474; TOVAR, Virginia (1975), *op. cit.*, pp. 141-152 o BARRIO MOYA, José Luis, “El hermano Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la Catedral de Cuenca”, en *Imafronte*, nº 2, 1996, pp. 57-64 (con una breve semblanza biográfica).

¹⁷⁹⁶ *Vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 310. A este arquitecto se le atribuye la traza de las torres y el segundo claustro del colegio de Málaga de Alcalá de Henares, citado en PORTELA, Francisco, “Los edificios universitarios de Alcalá de Henares”, en *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad e Castilla La-Mancha, 2004, pp. 241-282. (p. 265) y TOVAR, Virginia, “El colegio de Málaga, el Colegio Máximo y el Colegio de los Basilio de Alcalá de Henares (autores y ejecutores)”, en *La Universidad Complutense y las Artes*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 183-202. Sabemos que también aconsejó a José de Villarreal en la obra del Ayuntamiento madrileño, como también haría el Hermano Bautista, *vid.* TOVAR, Virginia (1975), *op. cit.*, p. 124.

¹⁷⁹⁷ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 294.

4. Su actividad como “director y ejecutor”: la traza de retablos

a) La capilla de D. Francisco de Tejada y Hermosa en el Colegio Imperial de Madrid

La relación de Crescenzi con los jesuitas madrileños pudo haber comenzado por intercesión de D. Francisco de Tejada y Hermosa (1619-1634), un personaje igualmente importante para el impulso de la carrera artística de Crescenzi en la corte durante los últimos años de su carrera. Aunque presentan importantes diferencias, las figuras de Tejada y Crescenzi guardan ciertos paralelismos en cuanto a su común inclinación hacia la práctica artística y el mecenazgo de jóvenes talentos, además de ser dos claros defensores de las políticas de Olivares¹⁷⁹⁸. Vicente Carducho destacó a Tejada entre aquellas “Personas ilustres que han pintado y pintan”, y de él decía: ¿Don Francisco de Tejada del de la Cámara en su casa no tiene un discreto museo, en que muestra su afecto a este Arte, y su acertado entendimiento?¹⁷⁹⁹. Esta magnífica colección, fue el punto de partida para el aprendizaje del joven pintor vallisoletano Antonio de Pereda, a quien Tejada acogió en su propia casa, convirtiéndose en su primer gran mecenas: “Tuvo suerte en que conociendo su virtud Don Francisco de Tejada, oidor del Consejo Real, le llevó a su casa deseoso de ayudarle para que aprendiese. Con este amparo dibujaba y pintaba copiando de pinturas originales de grandes artífices, que le fue de mucha utilidad, porque viendo su aplicación, el oidor le daba con todo cuidado más de lo necesario para animarle a los estudios”¹⁸⁰⁰.

Posiblemente, la relación entre Tejada y Crescenzi pudo comenzar a raíz de la común admiración hacia este artista (aunque es posible que ambos se conocieran con anterioridad): “Estando en esto, tuvo noticia dél [Pereda] por algunas cosas de su mano, Don Juan Bautista Crescencio [...], y viniendo en ello el oidor Don Francisco, se le llevó a su casa, en la cual debajo de sus documentos, cuando llegó a la edad de 18 años era ya pintor excelente”¹⁸⁰¹. Teniendo en cuenta esta afirmación de Díaz del Valle y dado que Pereda había nacido en 1611, el contacto entre Tejada y Crescenzi se sitúa hacia 1629, unos años en los que se inicia la construcción de la Cárcel de Corte que analizaremos con detalle. A partir de este momento, ambos personajes pudieron trabajar juntos en varias ocasiones, especialmente vinculados

¹⁷⁹⁸ Una breve semblanza biográfica de Tejada con algunas interesantes noticias acerca de su testamento en FAYARD, Janine, *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1982. Para un estudio más completo acerca de la personalidad y sensibilidad hacia las artes del Oidor del Consejo, *vid.* ATERIDO, Ángel, “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”, en *Archivo Español de Arte*, 70:279, 1997, pp. 271-284 (p. 272). En este artículo, Aterido dio a conocer buena parte de la colección que atesoró Tejada gracias a la herencia paterna y a sus propias inversiones.

¹⁷⁹⁹ CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, pp. 159-160.

¹⁸⁰⁰ GARCÍA LÓPEZ, David, *op. cit.*, 2010, p. 304 (f. 184v).

¹⁸⁰¹ *Ibídem*, pp. 304-305.

como estaban ambos a la construcción del palacio del Buen Retiro y posiblemente a la ejecución de la Cárcel de Corte, como veremos.

En 1632 su relación estaba consolidada, como demuestra el encargo a Crescenzi de su capilla funeraria, situada en la iglesia del Colegio Imperial de los jesuitas, cuya obra debía realizarse con las trazas que Tejada tenía comunicadas con el marqués de la Torre “assi en el edificio como en el retablo y altares”¹⁸⁰². Se trataba de la primera capilla del lado de la Epístola y tenía una especial significación para Tejada, puesto que “se dice que era la casa de San Ysidro y después vivió en ella la señora Doña Luisa de Carvajal, sobrina de Doña Theresa mi mujer de cuya exemplar vida y santidad ay tanta noticia, y se ha derribado para el edificio de la Yglesia”¹⁸⁰³. En su testamento, Tejada especifica la advocación de los tres altares y su ajuar, como analizó Aterido: “el del medio ha de ser para el Christo grande que tengo en mi oratorio y el de la mano derecha de la Madre de Dios, señora Nuestra a donde se ha de poner la adoración de los Reyes de Ticiano que tengo en mi Galería haciendole alguna bassa o coronación añadida al quadro de manera que tenga perspectiva con el gran quadro del Arcángel San Miguel que tengo y se ha de poner en el Altar colateral de la mano hizquierda”¹⁸⁰⁴. Como indicaba Aterido, todas las obras mencionadas eran de una calidad excepcional: una *Adoración de los Reyes* de Tiziano (no identificada) y una de las dos versiones del *Cristo de la Buena Muerte* realizado por Juan de Mesa en 1620 para los jesuitas del Colegio Imperial de Sevilla¹⁸⁰⁵. Para cumplir sus funciones como capilla funeraria, debajo del altar principal se debía realizar una “bóveda conveniente y decente para el entierro de nuestros cuerpos y de nuestros sucesores”. Además debía realizarse también un nicho para la

¹⁸⁰² La noticia de la participación de Crescenzi en esta capilla fue aportada en BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 100 y p. 276, n. 48, donde indicaban la referencia al testamento redactado en 1632 por Tejada, AHPM, Pº 6179, ff. 950-957 (24/6/1632). Ángel Aterido analizó ampliamente la cuestión en ATERIDO, Ángel, “Idea y contexto de una talla sevillana: La capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid”, en *Archivo Hispalense*, 246, 1998, pp. 201-221 e Ídem, “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión” en AA.VV., *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y Espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 135-170 (pp. 152-158).

¹⁸⁰³ AHPM, Pº 6179, f. 950v.

¹⁸⁰⁴ AHPM, Pº 6179, f. 951, citado también en ATERIDO, Ángel (2008), *op. cit.*, pp. 153-154. El ajuar consignado para la capilla por Tejada era de notable calidad: “Aplico para esta capilla quatro ramilletteros grandes de plata y dos ramilletes de plata acendrada baciada y de flores esmaltadas, dos candeleros grandes de Altar labrados de medio relieve de plata, dos pebeteros de los mismo, una fuente avovada y un aguamanil dorados de lavor de Alemania para que sirvan en las fiestas principales = una cabeza guarnecida de plata con su peana de lo mismo que es de los santos martyres de Cardeña, el niño Jesus de Bronce de Martínez [Montañés, escultor, maestro de Mena], un relicario guarnecido de esmeraldas que esta en una guarnición de evano, otro relicario de figuras de coral y nacar tambien guarnecido de evano con su peana, un retablo de la Asumpcion de Nuestra Señora de evano y plata, otro retablo de marfil de la Santissima trinidad guarnecido de evano y plata y todo esto con lo que yo mas dexare a esta capilla se ponga y reciva por memoria para que solo sea para el adorno della sin que pueda enagenarse ni divertirse a otros efectos”, *vid.* AHPM, Pº 6179, ff. 951rº y vº.

¹⁸⁰⁵ ATERIDO, Ángel (2008), *op. cit.*, p. 154. Ponz atribuyó esta talla al escultor jesuita Domingo Beltrán, lo que ha provocado alguna confusión, *vid.* PONZ, Antonio (1785), *op. cit.*, t. II, p. 86.

sepultura de Gaspar Sánchez¹⁸⁰⁶. Tejada deja también dispuesto el precio a pagar por la obra de la capilla y ejecución de los altares, que no debía ser mayor de 2.000 ducados¹⁸⁰⁷.

Como subrayó Aterido, Crescenzi es el único arquitecto responsable en la ejecución del retablo y la capilla, quien tendría que gestionar su construcción material y su aparato decorativo según sus propias ideas y trazas generales. Es muy posible que para materializar convenientemente sus proyectos en trazas particulares, Crescenzi hubiera necesitado la colaboración de su arquitecto de confianza, Alonso Carbonel. Las capacidades de Carbonel para la traza de retablos debían ser de sobra conocidas por Crescenzi, y seguramente podría haber ayudado al marqués con su probada experiencia en la materia¹⁸⁰⁸.

El espacio generado presentaría un aspecto fastuoso, recurriendo al empleo de mármoles y jaspes para el revestimiento de las paredes y la posible combinación con elementos en bronce dorado, recuperando los novedosos motivos ya introducidos en la traza del panteón escurialense. Cada muro quedaría singularizado con un magnífico altar, coronado por los dos lienzos y la escultura de Mena, siguiendo las líneas clásicas de las capillas italianas de principios del siglo XVII, como la capilla Rucellai, donde el propio Crescenzi había trabajado como pintor y supervisor¹⁸⁰⁹. Para el altar principal, bien podría Crescenzi haber aprovechado las trazas de su proyecto para el malogrado altar del panteón, una obra también rematada con un Crucificado.

Sin embargo, a pesar de estas precisas disposiciones, la lentitud de los trabajos en la iglesia del Colegio Imperial provocaron inevitables retrasos en la construcción de la capilla, decidiéndose finalmente su colocación en la tercera capilla del lado de la Epístola, en frente de la capilla del Buen Consejo¹⁸¹⁰. La muerte de los dos principales protagonistas, Tejada y Crescenzi en fechas tempranas (1634 y 1635, respectivamente), y su ejecución en manos de los herederos, no favoreció el respeto a los planos y trazas originales, aunque sí fue trasladado al nuevo emplazamiento la imagen del Cristo y parte del ajuar con el que espléndidamente la dotó su fundador. Este espacio fue absolutamente modificado en 1675, siguiendo un proyecto

¹⁸⁰⁶ AHPM, Pº 6179, f. 951v.

¹⁸⁰⁷ AHPM, Pº 6179, f. 951.

¹⁸⁰⁸ Como otros grandes arquitectos del siglo XVII, Alonso Carbonel comenzó su actividad como ensamblador y escultor de retablos, contratando el retablo de la iglesia de la Magdalena de Getafe en 1611, acerca de su formación y primeros años de actividad, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 15 y ss, y pp. 55-64 (retablo de Getafe).

¹⁸⁰⁹ *Vid. Supra.*

¹⁸¹⁰ Sobre la construcción *vid.* RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El Colegio Imperial de Madrid. Historia de su construcción”, en *Miscelánea Comillas*, LIV, nº 54, 1970, pp. 407-437.

del Hermano Bautista, que configuró un conjunto grandioso con las características propias del pleno barroco de la segunda mitad del siglo XVII¹⁸¹¹.

b) Crescenzi y el retablo de San Miguel de los Octoes

El encargo de Tejada es el primero documentado hasta la fecha, pero no la única intervención de Crescenzi en la traza de retablos. Pocos años más tarde, Crescenzi facilitaba una nueva traza para el retablo del altar mayor de la iglesia de San Miguel de los Octoes, en esta ocasión por encargo de su amigo y protector, el cardenal D. Antonio Zapata. La iglesia de San Miguel, muy próxima a la plaza Mayor de Madrid, se ubicaba en un entorno urbano dominado por las propiedades de la familia Baraja¹⁸¹². Este encargo se realizó en el contexto de las reformas y mejoras emprendidas en la iglesia a partir de 1621, con el impulso del cardenal Zapata, prácticamente concluidas en 1633¹⁸¹³.

La primera noticia sobre la intervención de Crescenzi fue aportada por Peter Cherry, en relación con el pintor Antonio de Pereda, quien ejecutó las pinturas a partir de 1636¹⁸¹⁴. En la obligación, suscrita en abril de 1634, el arquitecto Pedro de la Torre y su fiador Gerónimo Lázaro Goiti, (hermano del Maestro Mayor de la catedral de Toledo, Felipe Lázaro Goiti¹⁸¹⁵) conciertan con el cardenal Zapata la ejecución del primer cuerpo de un retablo “para el altar mayor de la yglesia de S[an] Miguel desta d[ic]ha villa en conformidad de una traza que se [h]a dado por su eminencia que es el primero cuerpo de la d[ic]ha traza con el remate disiniado en ella”. Aunque el documento no indica que sea Crescenzi el autor de la dicha traza, posiblemente fuera de su invención ya que Crescenzi tendrá plenos poderes y autoridad para intervenir y alterar las trazas a su entera voluntad: “exempto que si el s[eñ]or marqués de la torre quisiere poner o quitar en el dicho retavlo alguna cossa [h]a de ser a su elección y voluntad y aquello que determinare que [h]a de ser luego lo pondremos en execucion sin azer

¹⁸¹¹ Una descripción de la nueva capilla en PONZ, Antonio (1785), *op. cit.*, t. II, p. 86. Sobre la construcción y decoración de la capilla del Cristo, *vid.* RODRIGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso (1970), pp. 435-436.

¹⁸¹² Acerca de su emplazamiento y la protección dispensada por la familia Baraja, *vid.* MARÍN TOVAR, Cristóbal, “La iglesia madrileña de San Miguel de los Octoes y su entorno urbano”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 8, 1998, pp. 149-170 e Ídem (2004), *op. cit.*, pp. 464-485.

¹⁸¹³ AHN, Secc Nobleza, fondo Fernán Nuñez, leg. 747 (escribano Gabriel de Sagramaña), citado por MARÍN TOVAR, Cristóbal (1998), *op. cit.*, p. 157, n. 41.

¹⁸¹⁴ CHERRY, Peter, “La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido (1634)”, en *Archivo Español de Arte*, nº 239, 1987, pp. 300-305. Como indica Cherry, la noticia de estos documentos en relación con la familia Baraja había sido indicada en MATILLA TASCÓN, Antonio y MARTÍN ORTEGA, Alejandro, *Referencias de otorgantes (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, 1983, p. 466.

¹⁸¹⁵ Se tienen pocos datos sobre la actividad de Gerónimo Lázaro, perteneciente a esta familia de maestros de obras y arquitectos. En 1640 concertaría con Juan Gómez de Mora la ejecución del convento Real de Santa Isabel (aunque no parece que llegara a edificarse nada hasta su muerte, en 1649) y la iglesia del Colegio de Nuestra Señora de Loreto, *vid.* TOVAR, Virginia (1975), *op. cit.* p. 283-293.

falta alguna guardando y cumpliendo su orden”¹⁸¹⁶. Crescenzi además será el encargado de tasar la obra finalmente ejecutada, y pagar en consecuencia a los artífices: “y por ello se nos [h]a de pagar lo que declarare el d[ic]ho s[eño]r marques de la torre que vale a cuya declaración [h]emos destar sin que sea necess[ari]a otra ning[un]a y por ella ansimismo [h]a de estar y pagar el d[ic]ho eminentísimo s[eño]r cardenal sin que por su p[ar]te ni por la nuestra se pueda pedir ni nomvrrar otra ning[un]a persona que lo tasse ni vea =”¹⁸¹⁷.

Como también observaba Cherry, “además de actuar como perito del cardenal, el papel dominante de Crescenzi como arquitecto en el encargo se expresa claramente en el documento: el derecho de cambiar el diseño durante las obras y aún de tasar la obra acabada se reservó para él mismo”¹⁸¹⁸.

Blanco Mozo indica la más que probable intervención de Carbonel en la traza de este nuevo retablo. Como seguramente ocurrió con la traza de la capilla de Tejada, que incluía los tres altares y la configuración del espacio general, también Crescenzi necesitó de los conocimientos técnicos de Carbonel para materializar sus proyectos, pudiendo añadir sus propias ideas en el proyecto final, una vez aprobadas por el propio Crescenzi¹⁸¹⁹. Crescenzi estaba acostumbrado desde sus años romanos, a trabajar de esta manera en los proyectos arquitectónicos que supervisaba. Carbonel será en España lo que Sebreghondi fue en Roma, el necesario brazo ejecutor capaz de traducir a un lenguaje arquitectónico las ideas diseñadas por Crescenzi. De hecho, una vez fallecido Crescenzi, veremos como Carbonel participará en la tasación de las obras por parte de los herederos del cardenal Zapata en 1639, asumiendo posiblemente las responsabilidades que tenía el propio Crescenzi, como indicaba Blanco Mozo¹⁸²⁰. Aunque para elaborar su proyecto, Crescenzi pudo haber considerado con Carbonel los pormenores de la traza (dada la amplia experiencia que el aparejador real tenía también en estos menesteres), consideramos que Crescenzi estaba perfectamente capacitado para trazar el retablo sobre el papel de manera autónoma e individual, honrando así su amistad hacia su buen amigo y protector.

Desgraciadamente, al igual que ocurrió en el caso de la capilla de Tejada, distintos avatares impidieron que el retablo pudiera ejecutarse conforme a los deseos tanto de Zapata como de Crescenzi. Pedro de la Torre y su compañero y yerno, Pedro Martín de Ledesma, se obligaron a entregar el retablo en un año y medio, es decir, para finales de 1635, y efectivamente habrían cumplido con los plazos pactados si la muerte de Zapata no hubiera

¹⁸¹⁶ AHPM, Pº 6415, ff. 511-511v. Transcrito parcialmente en CHERRY, Peter (1987), *op. cit.*, p. 300, n. 6.

¹⁸¹⁷ AHPM, Pº 6415, ff. 511-511v, *ibídem*.

¹⁸¹⁸ CHERRY, Peter (1987), *op. cit.*, pp. 300-301.

¹⁸¹⁹ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 255 pp. 257-260. Además, relaciona el aspecto del retablo de Zapata con un posible dibujo, atribuido a Carbonel, del retablo mayor de la iglesia del convento de las Maravillas en Madrid, localizado en la BNE.

¹⁸²⁰ *Ibídem*, notas 157 y 158. *Vid. Infra*.

paralizado las obras por falta de dinero. Tampoco debió ayudar a la buena marcha de las obras el fallecimiento de Crescenzi, ocurrido poco antes que el de Zapata.

Conocemos el estado de las obras gracias a un nuevo contrato, esta vez del 29 de enero de 1636. De nuevo Torre y Ledesma, contrataban con el conde de Barajas, D. Diego de Zapata, la reactivación de las obras para poder concluir el primer cuerpo del retablo “ya muy adelantado”¹⁸²¹. Este único primer cuerpo llegaría hasta la cornisa de la iglesia y se distribuirían siete lienzos, contratados con el pintor Antonio de Pereda en 1634, también protegido de Crescenzi quien seguramente indicó su participación en la empresa¹⁸²². El Hermano Bautista, quien también había coincidido con Crescenzi en alguna ocasión, se encargó de revisar la obra ejecutada por Pedro de la Torre y Pedro Martín de Ledesma en el primer cuerpo del retablo, concluyendo que con 2.500 ducados podrían asentar la obra del primer cuerpo del retablo “hasta la cornisa”¹⁸²³. Como documentó Blanco Mozo, Alonso Carbonel será nombrado tasador por la parte del contratante, D. Diego Zapata, en 1639¹⁸²⁴.

La presencia de Pereda y de Carbonel permiten corroborar el peso de Crescenzi en la ejecución de esta obra, indicando a los artistas de su máxima confianza. Por ello, queremos destacar la introducción de Pedro de la Torre, un arquitecto que comenzaba precisamente en estos años su prometedora y fructífera carrera en la corte. Esta elección podría confirmar su aproximación al círculo de influencia de Crescenzi, que posiblemente intervino a su favor en la adjudicación de una de las obras más importantes para en su carrera: el retablo de la iglesia del Hospital del Buen Suceso, como veremos.

La destrucción de la iglesia de San Miguel de los Octoes en el siglo XVIII, acabó tristemente con el retablo. Para conocer su aspecto definitivo, contamos con la descripción que realiza Antonio Ponz quien pudo contemplar la obra: “El altar mayor es de razonable arquitectura, conforme al estilo de la mitad del siglo pasado: tiene adorno de columnas, y varias pinturas de Antonio Pereda; es á saber, S. Pedro, y S. Pablo, y los Santos Evangelistas.

¹⁸²¹ AHPM, Pº 5251, s.f. (29/1/1636), transcripción en CHERRY, Peter (1987), *op. cit.*, p. 301, n. 8.

¹⁸²² AHPM, Pº 5251, s.f. (30/5/1636), *ibidem*, p. 302, n. 12. En 1634, posiblemente al mismo tiempo que la obra de carpintería, el cardenal Zapata había contratado con Pereda siete pinturas para disponer en el primer cuerpo y pedestal: “san miguel, san p[edr]o y san pablo a los lados = los martirios destos santos a las cabeceras dellos = y dos lienzos de a bara y media para el Piedestal, que son siete Pinturas”. Según los nuevos datos aportados por Blanco Mozo, la ejecución del remate se prolongó hasta 1671, cuando Juan de Lobera, arquitecto ensamblador, realiza el “medio cuerpo” superior, donde se dispone una *Adoración de los Reyes Magos* de Francisco Camilo, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 255.

¹⁸²³ AHPM, Pº 5251, s.f. (29/1/1636), CHERRY, Peter (1983), *op. cit.*, p. 301, n. 8. La presencia del Hermano Bautista podría estar determinada por aquella de Pedro de la Torre, con quien le unía una estrecha relación precisamente a partir de estos años.

¹⁸²⁴ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 255, n. 157 y 158. La documentación citada en AHPM, Pº 5253, f. 90, 5/4/1639 y AHPM, Pº 5254, s.f. (18/4/1640). Con anterioridad al año de 1653, debieron realizarse nuevas modificaciones en el nicho central del retablo, documentadas por CRUZ YÁBAR, Juan M. (2013), *op. cit.*, pp. 235-236.

La estatua de S. Miguel en medio, y su ridículo adorno no dice con lo demás”¹⁸²⁵. El gusto académico de Ponz, siempre dispuesto a sancionar con dureza los “excesos” cometidos por los arquitectos barrocos de la segunda generación, considera “razonable” la arquitectura del retablo por lo que posiblemente todavía no aparezcan elementos demasiado innovadores en su lenguaje. Tan solo juzga “ridículo” el ornato que cobija la estatua de San Miguel, decorado, posiblemente, con una exuberante cartela.

Desgraciadamente, como ocurre en tantas ocasiones, nada ha quedado del retablo y su iglesia y por tanto tampoco podemos saber exactamente si efectivamente se asemejaba a las soluciones de Carbonel o a las líneas más novedosas de Pedro de la Torre, o quizá a las modificaciones posteriores de Sebastián de Benavente¹⁸²⁶.

Para terminar con la intervención de Crescenzi en la iglesia de San Miguel de los Octoes, queremos subrayar su posible implicación en la adquisición en Italia de una magnífica Custodia, realizada por artífices italianos a partir de piedras preciosas, para presidir el altar mayor de la capilla que fue donada por el cardenal Zapata¹⁸²⁷. La pieza, realizada en bronce y piedras preciosas, era una obra espléndida y singular que mereció las alabanzas del mismísimo Lope de Vega, quien compuso un poema para loar su belleza y magnificencia¹⁸²⁸.

Esta, Príncipe excelso, cifra hermosa,
del templo insigne, panteón primero
del Dios león, que ahora al Dios cordero
ofrece vuestra mano generosa;
Esta esfera del sol, que luminosa
cuando amanezca os ha de hacer lucero;
Zarza, cuyo precepto no es severo,
pues con Zapata se verá gloriosa;
Esta imagen del arte, donde calla
Naturaleza, y él admira en ella

¹⁸²⁵ PONZ, Antonio (1782), *op. cit.*, p. 124.

¹⁸²⁶ En 1790 la iglesia de San Miguel de los Octoes sufrió un grave incendio que causó daños irreparables al retablo y a la armadura, *vid.* MARÍN TOVAR, Cristóbal (1998), *op. cit.*, p. 162. Aunque se propuso en 1798 su restauración, finalmente fue derruida.

¹⁸²⁷ Tras su muerte, el cardenal entregó la Custodia a su hermano, quien decidió a su vez donarla a la iglesia, posiblemente movido por los deseos de Zapata, tal como revela D. Antonio Zapata Suárez de Mendoza, hijo de D. Diego. Además de la Custodia “toda rica de pedrería”, se entregaría un “dosel para cubrir dicha Custodia y adorno del dicho altar mayor”, citado en MARÍN TOVAR, Cristóbal (1998), *op. cit.*, pp. 483-484. También Cruz Yábar se hizo eco de esta importante pieza, *vid.* CRUZ YÁBAR, Juan M. (2011), *op. cit.*, pp. 134-135, n. 21.

¹⁸²⁸ LOPE DE VEGA, Félix, “Soneto a una custodia de piedras preciosas que hizo fabricar en Italia el Ilustrísimo señor Cardenal Zapata”, en *Obras escogidas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1973, p. 315, citado por MARÍN TOVAR, Cristóbal (1998), *op. cit.*, n. 152, p. 740.

darle materia en que poder formalla,
es tan preciosa peregrina y bella,
que sólo vos pudisteis fabricalla,
y sólo Dios pudiera merecella¹⁸²⁹.

La mención implícita en el poema al cardenal Zapata nos parece un elemento decisivo para considerar que efectivamente Lope se inspira en la custodia-tabernáculo de la iglesia de San Miguel, aunque es muy probable que el poeta no llegase a verla en su ubicación definitiva (que solo pudo producirse a partir de 1666, cuando finalizaron las obras). Afortunadamente, esta custodia todavía se conserva en la actual Basílica Pontificia de San Miguel, nombre por el cual hoy conocemos a la antigua iglesia de San Miguel y los Santos Justo y Pastor, edificada a partir de 1738, en los terrenos de la iglesia de San Justo. Una vez fusionada con aquella San Miguel de los Octoes, fue trasladada al nuevo emplazamiento la magnífica custodia, además de una figura del Arcángel San Miguel.

Existe otra bellísima custodia o tabernáculo, realizado también con una combinación de pequeños tableros florentinos de piedras duras, mármoles, jaspes y elementos bronceos, que se guarda en las colecciones de Patrimonio Nacional, procedente de la colección real. Esta magnífica pieza, fue ejecutada en 1619 por Gian Domenico Montini, orfebre de origen sienés afincado por estos años en Nápoles. Alvar González suponía que fue precisamente esta obra la fuente de inspiración para el poema de Lope y que la alusión a Zapata indicaría que se trataba de un regalo del cardenal al Monarca a su regreso de Nápoles en 1622, tras su vuelta a la corte después de dos años como virrey en aquellas tierras¹⁸³⁰. Sin embargo, como aclaró Martínez del Barrio, esta hipótesis resulta improbable por las propias fechas de ejecución y la estancia en Nápoles de Zapata, y la llegada a España de esta soberbia pieza se debió al capricho y la codicia del III duque de Osuna, que *cogió* el tabernáculo sin el permiso de sus propietarios para obsequiar a Felipe IV¹⁸³¹. Este tabernáculo fue realizado con una estructura

¹⁸²⁹ El poema está tomado de GONZÁLEZ PALACIOS, Alvar, *Las colecciones reales españolas de mosaicos, y piedras duras*, cat. exp. (Museo del Prado, 2001), Madrid, Museo del Prado, 2001, p. 206.

¹⁸³⁰ GONZÁLEZ PALACIOS, Alvar (2001), *op. cit.*, pp. 204- 206, e Ídem, “Un addornamento vicereale per Napoli”, en *Civiltà del Seicento a Napoli*, t. II, Nápoles, Electa, 1984, pp. 261-264.

¹⁸³¹ MARTÍNEZ DEL BARRIO, Javier Ignacio, *Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, vol. I, pp. 235-238. Esta custodia había sido encargada a Montini en septiembre de 1618, para ornar el altar mayor de la iglesia napolitana de la Santissima Annunziata. Pero Osuna “*levó di fato dalla Santissima Annunziata di Napoli la Custodia dove era stato il S[antissi]mo. Sacramento et sel’ha pigliata senza pagarla*”, *ibidem*. p 237 y n. 77, p. 271. Al parecer, los antiguos propietarios trataron de recuperarla, o al menos que Felipe IV restituyera su valor.

y apariencia semejantes a otro, realizado también por Montini, para la capilla del Tesoro de San Genaro en la catedral de Nápoles, terminado en 1620¹⁸³².

No tenemos constancia de la participación de Crescenzi en el resto de altares que ornaron la desaparecida iglesia de San Miguel, descritos por Antonio Ponz en el siglo XVIII. Destacamos la presencia de un “Niño con varias calaveras a los pies, de Antonio de Pereda”, conservado en la sacristía, que confirmaría el gusto de Zapata, o sus herederos, por el estilo de este artista protegido por el marqués de la Torre¹⁸³³.

La traza del retablo de la capilla de San Miguel, fue la última prueba de la confianza de Zapata en el criterio artístico de Crescenzi. Desde que se conocieron en Roma, el cardenal Zapata siempre se mostró como el gran protector de los intereses de Crescenzi, introduciéndole en la corte madrileña y confiando en su persona para la realización de las principales empresas artísticas que patrocinó, como la obra del trascoro de la catedral de Burgos. Contó además con su opinión para proseguir las obras de la capilla Mozárabe y del Ochavo de la catedral de Toledo y finalmente acabó encargándole el retablo de la iglesia familiar. Esta última intervención, resume la profunda amistad que llegó a trabarse entre ambos personajes y cómo el cardenal confía todos los pormenores de la construcción de la obra a su protegido: la traza, la contratación y dirección de los trabajos, y finalmente, la medida y tasación.

c) Pedro de la Torre y el retablo de la iglesia del Hospital del Buen Suceso (Madrid)

Posiblemente la decisión de Crescenzi de escoger a Pedro de la Torre para la ejecución del retablo de San Miguel de los Octoes tiene que ver con la construcción del retablo de la iglesia del Hospital del Buen Suceso, la siguiente obra ejecutada por De la Torre¹⁸³⁴. Aunque Crescenzi ya había fallecido cuando se firma el contrato de la talla y dorado del nuevo

¹⁸³² Vid. COLLE, Enrico; GRISERI, Angela y VALERIANI, Roberto, *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori dal seicento all'ottocento*, Electa Milano, 2001, p. 12.

¹⁸³³ PONZ, Antonio (1782), *op. cit.*, pp. 124-125. Además del retablo del altar Mayor, Ponz indica cómo “en los postes de la Iglesia hay retablitos con pinturas”, atribuidas a Francisco Solís (una *Santa Teresa*) y Antonio Escalante (una Concepción y una Santa Catalina mártir, “con las de los remates”). Enfrente de la puerta lateral de acceso a la iglesia, se encontraba una capilla dedicada a la Virgen, con lienzos de Pedro Valpuesta. Por último, en el crucero, se disponían dos cuadros grandes, uno “de la batalla de S. Miguel, y otro de S. Patricio, a quien se aparece un Ángel”, de Antonio Castrejón. También se hallaba una *Santa Catalina*, de Alonso Cano, en un pilar junto a la puerta lateral de acceso, *vid.* CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Las etapas cortesanas de Alonso Cano”, en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp. (Hospital Real, Granada, 2001-2002), Granada, 2001, p. 203, y la bibliografía citada. No hay ni rastro de la Custodia.

¹⁸³⁴ De manera específica *vid.* CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, “La Iglesia del Buen Suceso: la reedificación de un templo singular en el Madrid de Carlos II”, en *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, nº 3, 2000, pp. 125-162 (pp. 141-144). Este retablo, una sencilla estructura abovedada a modo de nicho-hornacina, se identifica con un grabado del siglo XVII, p. 132.

retablo, en la documentación localizada y transcrita por Mercedes Agulló se indica que la obra se debe realizar de acuerdo a las trazas escogidas por el marqués de la Torre: “y elexídose la traza del dicho retablo por el Marqués de la Torre, Sobreestante mayor de las obras de Su Magestad, y por Juan Gómez de Mora, Maestro mayor dellas, de quien está firmada y del dicho señor Administrador”¹⁸³⁵.

Podríamos pensar que se trata de un error en la copia y que fue el marqués de Torres, sucesor de Crescenzi en la Superintendencia de Obras Reales, quien escogió la traza firmada por Juan Gómez de Mora. Sin embargo, podemos dar crédito a la exactitud de los documentos ya que la elección de la traza pudo haberse producido poco antes de la firma del contrato, por lo que Crescenzi todavía estaría en activo. Este contrato con Pedro de la Torre y Pedro Martín de Ledesma (con quien trabajó también en el retablo de Zapata), sustituía a un contrato verbal establecido previamente entre el arquitecto y el tesorero de la fábrica, el hermano Guillermo Martínez¹⁸³⁶. Por tanto, Pedro de la Torre ya había establecido mediante contrato verbal y secreto con el padre Guillermo, la realización de un retablo para colocar la imagen de la Virgen del Suceso, que realizaría durante “algunos años” según su propio testimonio.

Con el nuevo contrato de 1635, se decidió por parte de la Junta y el administrador del Hospital, Don Francisco de Bibero, mudar el retablo de sitio y colocarlo en el lugar principal de la nueva Iglesia, “con que fue necesario, con gran pérdida mía, el volver hacerle por la planta y forma que al presente está, quedando el dicho padre Guillermo a costearle con las limosnas que pedía y le daban sus conocidos, especialmente para el retablo”¹⁸³⁷. Este testimonio de Pedro de la Torre, resulta precioso para avalar su autoría del retablo y contribuye también a comprender el engranaje de la adjudicación y ejecución de las fábricas pertenecientes a las Obras Reales. Crescenzi escoge una traza, que Juan Gómez de Mora se encarga de autorizar y rubricar, y su construcción se entrega a un tercer maestro que en este caso resulta coincidir con el autor de la dicha traza. Pero este contrato no favoreció la continuidad de las obras, y los retrasos con la entrega de limosnas para el retablo provocaron su paralización. Pedro de la Torre se quejaba amargamente por estos retrasos y porque “se me hizo ir con los talleres y fábrica al mismo hospital; y que por lo que faltaba de hacer, se otorgase escritura con gran pérdida por semejante accidente y novedad”. Se refiere a la nueva escritura de concierto solicitada por el hermano Guillermo ante el patronato, en 1637, donde se solicita: “que los maestros de escultura, dorado y pintado, Pedro de la Torre y Pedro de

¹⁸³⁵ AGULLÓ, Mercedes (1997), *op. cit.*, Doc. 3, p. 48. La participación de Crescenzi fue también mencionada en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 257.

¹⁸³⁶ SALTILLO, Marqués del, “Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680), en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 121, 1947, pp. 370-372, citado por CASTILLO, Miguel Á. (2000), *op. cit.*, pp. 142-143, n. 36.

¹⁸³⁷ SALTILLO, Marqués del, (1947), *op. cit.*, pp. 370-372, citado por CASTILLO, Miguel Á. (2000), *op. cit.*, p. 142. Ceán, en las adiciones a Llaguno, ya indicaba la autoría de Pedro de la Torre del retablo del Buen Suceso “con todas sus estatuas y figuras”, *vid.* LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. IV, p. 46.

Ledesma, otorguen nueva escritura, junto con sus mujeres, en que se obliguen a ponerle fin en ocho meses, conforme al dibujo y la traza que está hecha”¹⁸³⁸.

Aunque tampoco hemos conservado esta magnífica obra, contamos con la prolija y poética descripción que de la misma realizó Ruiz de Altable¹⁸³⁹. Por ella conocemos las novedades decorativas y estructurales que presentaba el citado retablo, consideradas el verdadero inicio del Barroco Cortesano. El empleo de columnas salomónicas, la concepción de un camarín transparente como espacio para albergar la imagen mariana y la profusión decorativa de “tarjas, cortezas de frutas, quantas, dentellones, óbalos, arquetas, chórcholas, florones y frisos”, nos revela el cambio de gusto que verdaderamente Pedro de la Torre había decidido introducir en sus nuevas composiciones, mucho más atrevidas que aquellas del Hermano Bautista, de por sí audaces. El vínculo con las formas italianas, patente en el empleo de las columnas salomónicas que podría haber conocido gracias a sus contactos con el entorno jesuita, demuestra la sintonía que pudo existir entre el joven arquitecto y Crescenzi, quien no se mantendría ajeno a las novedades del arte italiano¹⁸⁴⁰.

Desconocemos prácticamente todos los datos sobre la primera formación arquitectónica de Pedro de la Torre que seguramente se produjo en el ámbito de la construcción de retablos, dentro de un buen engranaje de tradición familiar¹⁸⁴¹. Sus padres, el maestro ensamblador Alonso López de la Torre, y Petronila de Villatoro, eran naturales de Cuenca, aunque no podamos concretar ni la fecha ni el lugar exacto de nacimiento de Pedro de la Torre Villatoro. Su primera obra documentada hasta la fecha es la custodia y el retablo del altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Fuente en Guadalajara, en junio de 1620 y enero de 1621, respectivamente¹⁸⁴². En el contrato del retablo, Pedro de la Torre declara

¹⁸³⁸ AGP, Patronatos, Leg. 6848/1, ff. 203vº-204vº, citado por CASTILLO, Miguel Á. (2000), *op. cit.*, p. 142. Con respecto a la fecha de finalización del retablo, Agulló y Cobo sostenía que probablemente en 1637 ya hubiera concluido el retablo. Consideramos más ajustada a la documentación la hipótesis de Castillo, quien retrasa hasta 1639 la culminación de las obras, comenzando entonces la construcción del camarín de la Virgen, *vid.* AGULLÓ Y COBO, Mercedes, “Addenda a Pedro de la Torre”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 38, 1998, pp. 177-194 (p. 183) y CASTILLO, Miguel (2000), *op. cit.*, p. 143.

¹⁸³⁹ RUIZ ALTABLE, José, *Historia de la Milagrosa imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso*, Madrid, Diego Díaz de la Cabrera, 1641, citado en TOVAR, Virginia (1973), *op. cit.*, p. 270.

¹⁸⁴⁰ Algunos de los elementos formales empleados por Pedro de la Torre en su lenguaje arquitectónico tienen una filiación evidente en la obra de Crescenzi, especialmente con los motivos decorativos del panteón escorialense, *vid.* TOVAR, Virginia (1973), *op. cit.*, p. 288; BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 252.

¹⁸⁴¹ Algunas primeras noticias ofreció sobre Pedro de la Torre BONET CORREA, Antonio, “El túmulo de Felipe IV. Herrera Barnuevo y los retablos baldauquinos del barroco español”, en *Archivo Español de Arte*, nº 136, 1961, pp. 285-296 e Ídem (1984), *op. cit.*, pp. 289-290. Nuevos datos en TOVAR, Virginia (1973), *op. cit.*, pp. 261-297 y la biografía indicada en Ídem (1975), *op. cit.*, pp. 183-199. Su padre sabemos que también fue ensamblador, como demuestra su trabajo en el retablo de la iglesia de Nra. Sra. de la Fuente en Guadalajara. Contamos con algunos datos biográficos relativos a Pedro de la Torre. Sabemos que contrajo matrimonio en dos ocasiones, la primera con Doña Francisca de Castro, con quien tuvo tres hijos María, Juan, también arquitecto, y el pequeño Manuel Jerónimo. En segundas nupcias, casó con Francisca de Pantigoso, que sería su viuda. Su testamento en AHPM, Pº 10.269, f. 658, citado por el marqués de Saltillo.

¹⁸⁴² MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, “El retablo mayor de Nuestra Señora de la Fuente de Guadalajara (1620/1621). Primera obra conocida del arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre”, en *I Congreso Historia de Castilla-La Mancha*, vol. 7, 1988, pp. 427-233.

tener 22 años, por tanto su nacimiento debió producirse hacia 1598/1599 (y no en 1597, como supuso Agulló)¹⁸⁴³. Posiblemente la participación de Pedro de la Torre y su padre, Alonso López de la Torre, “vecinos de Guadalajara” se debiera a la mediación del benefactor de la obra, el licenciado D. Manuel de Albornoz y Sotomayor, que ocupaba los importantes cargos de limosnero mayor del cardenal Sandoval en Toledo, y también para la casa del Infantado en Guadalajara. Lamentablemente, ninguno de estos dos proyectos salió adelante¹⁸⁴⁴. Quizá el traslado de Pedro de la Torre a la capital, donde efectivamente estaba instalado en septiembre de 1623, pudiera haber motivado la paralización del contrato y el cambio de trazas¹⁸⁴⁵. Una vez instalado en Madrid, supo mantener sus contactos con Guadalajara y los artífices alcarreños¹⁸⁴⁶.

En noviembre de 1624, Pedro de la Torre contrata un “retablillo”, en palabras de Mercedes Agulló, para el entierro del Doctor Gabriel de Sosa y su esposa en un pilar de la madrileña iglesia de Santa María de la Almudena¹⁸⁴⁷. Por las condiciones, redactadas por Pedro de la Torre, sabemos que el sepulcro constaba de “friso, capiteles y florones de los roleos”, además de “cartelas” en la cornisa, un aparato decorativo semejante a los retablos de la primera mitad del siglo XVII¹⁸⁴⁸.

Progresivamente la presencia en Madrid de Pedro de la Torre se va consolidando. De la Calle del Príncipe se muda a la de Teatinos, donde queda registrado en el pago del

¹⁸⁴³ AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1997), *op. cit.*, p. 27, señalado por Muñoz Jiménez en Ídem (1988), *op. cit.*, p. 428. Sin embargo, todavía no ha aparecido su partida de bautismo. El mismo Pedro de la Torre, en su testamento redactado en 1661, declaraba tener 65 años, y por tanto tendría que haber nacido en 1596.

¹⁸⁴⁴ MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1988), *op. cit.*, p. 429. La obra definitiva se debió a la traza de Francisco Mir, arquitecto franciscano, en 1622. A partir de 1625, se encargó del dorado Lorenzo de Viana, trabajador habitual de las Obras Reales. En el primer contrato se indicaba que “si para el dicho día [finales de 1621] no dan puesto e acabado el d[ic]ho retablo que pueda el d[ic]ho s[eñ]or licenciado manuel de albornoz buscar a costa de los susod[ic]hos oficiales que le [h]agan acaben y pongan y lo que mas costare y m[aravedí]s que les ubiere dado los pueda dar e de [h]a executar”, *Ibidem*, p. 433.

¹⁸⁴⁵ Pedro de la Torre declara vivir en Madrid, en la calle del Príncipe. Estaba casado con Francisca de Castro, la que fuera su primera esposa, y el 29 de septiembre de 1623 bautizó a su hijo Miguel-Jerónimo, en la parroquia de San Sebastián, *vid.* FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós Editores, 1995, p. 248 (Libro 8 Bautizos, f. 174).

¹⁸⁴⁶ En 1626, el pintor Diego de Berganza “se obliga a pagarle unos dineros cuando acabe un retablo de Ntra. Sra. del Rosario para la villa de Torija”, citado en MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1988), *op. cit.*, p. 430, n. 6.

¹⁸⁴⁷ AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1998), *op. cit.*, pp. 177-194.

¹⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 185, Doc.1. El fiador de Pedro de la Torre en este contrato es el también escultor Juan de Porres, a quien habíamos visto al lado de Carbonel en la defensa de sus intereses en la obra del escudo de la portada del Alcázar madrileño en 1620. En 1624, este mismo escultor realizó la talla de la Virgen de la Expectación para la capilla del beato Simón de Rojas. Los patronos que contratan esta obra son el padre fray Pedro de Mesa, “guardián del monasterio de San Francisco” y el regidor Pedro Sánchez de Cos, *vid.* AHPM, Pº 3137, ff. 543-536.

Donativo Real de 1625 en calidad de “escultor y ensamblador de la corte”¹⁸⁴⁹. En noviembre de 1627 alquila, junto con el pintor Francisco Fernández, una casa propiedad del contador real, D. Jerónimo Alviz, “que va de los descalços carmelitas a la casa de Pedro de Baeza”. Según el documento de arrendamiento, dado a conocer por Agulló, el contrato de alquiler era por cuatro años, a 525 reales de renta anuales¹⁸⁵⁰. Estos contactos con funcionarios de la corte serán cruciales para la introducción del joven arquitecto en el panorama constructivo de la corte. De hecho, D. Juan González Trujeque, escribano de cámara del Rey, le encarga en junio de 1630, el retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias y la Soledad, en la iglesia del convento de San Felipe El Real¹⁸⁵¹.

No parece que haya quedado rastro del retablo, después del incendio de la iglesia de 1718, pero las condiciones revelan cómo Pedro de la Torre ha previsto “columnas entorchadas”, es decir, columnas salomónicas, como indica Agulló, contribuyendo a su difusión después de su empleo por Bernini en el Baldaquino de la basílica vaticana. La descripción del retablo demuestra la gran riqueza del repertorio ornamental empleado por de la Torre: “óbalos, quantas y dentellones”, para la cornisa, y friso y cartelas “con hoxas harpadas”¹⁸⁵². Los pedestales de las columnas, entorchadas y de orden corintio, deben llevar “cuatro cartelas”, donde “[h]an de yr hechas quatro hoxas de talla muy buenas juntamente con los tímpanos del pedestal alto que [h]an de llevar unos cogollos de talla como lo muestra la traça”¹⁸⁵³. También se preveían “festones o colgantes de frutas”¹⁸⁵⁴.

El plazo para terminar la obra eran seis meses, y todo parece indicar que podría haber terminado a tiempo antes de comenzar un nuevo encargo. El 20 de enero de 1631, contrata una obra importante: el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de la Asunción, en la localidad alcarreña de Centenera. En esta ocasión, el promotor de la empresa fue el vizconde de Centenera, Don Carlos de Ybarra, Gentilhombre de Boca y caballero de la orden de Santiago, capitán general y almirante de la armada española¹⁸⁵⁵. En el contrato se estipula que Pedro de la Torre “maestro en arquitectura”, debe realizar el retablo según las trazas

¹⁸⁴⁹ GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a Carmen, “Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del XVII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, 1981, citado en MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1988), *op. cit.*, p. 430, n. 6.

¹⁸⁵⁰ AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1997), *op. cit.*, Doc. 1, p. 47, AHPM, P^o 2139, f. 2039.

¹⁸⁵¹ *Ibidem*, pp. 27, y Doc. 2, pp. 47-48, AHPM, P^o 2383, ff. 232-234.

¹⁸⁵² *Ibidem*.

¹⁸⁵³ *Ibidem*.

¹⁸⁵⁴ *Ibidem*. El frontispicio además, debe ser “redondo”.

¹⁸⁵⁵ BARRIO MOYA, José Luis, “El retablo mayor y otras obras perdidas de Pedro de la Torre en la iglesia de Centenera”, *Wad-al-hayara*, 1980, pp. 319-323.

convenidas, a satisfacción del señor Gerónimo Soto, vecino de la villa de Madrid¹⁸⁵⁶. Toda la obra, el retablo y los cuatro escudos, se terminaron el 29 de septiembre de 1632, cuando se realiza el pago final¹⁸⁵⁷.

Tampoco en esta ocasión el retablo ha llegado a nuestros días. La escueta descripción de Juan Catalina no resulta especialmente ilustrativa de su apariencia y ornato: “el retablo muy severo, de fino y vivo dorado, con cuatro columnas corintias de estrias, basamento y ático o sombrero, como le llaman algunos inventarios de la fábrica, muy proporcionados. En los encuadramientos se ven siete cuadros en lienzo de buen pincel, algo retocados y en la parte superior dos grandes escudos de los Ybarra. El zócalo de esta capilla está cubierto de azulejos de tonos muy azules y en los muros laterales se leen cuatro inscripciones doradas sobre lienzo pintado de negro, dos en cada parte. Dan mucho relieve a estos letreros grandes marcos cuyas inscripciones o lienzos miden 1,85 m. de ancho por 1,10 de alto. Las inscripciones enumeran los nombres y títulos de las personas enterradas en esta capilla mayor”¹⁸⁵⁸. Como único superviviente de este conjunto, Barrio Moya destacó un tenebrario atribuido a Pedro de la Torre “pues su elegancia y belleza bien concuerdan con la obra conservada de este artista”¹⁸⁵⁹.

Hasta el momento, nada se ha conservado de la obra ejecutada por Pedro de la Torre en sus primeros diez años de actividad profesional como arquitecto ensamblador de retablos. Por las descripciones de los contratos, vemos que parece combinar elementos enraizados en un lenguaje tradicional con otros más novedosos (follajes, columnas entorchadas, juegos de transparencias...). Virginia Tovar suponía que posiblemente, debido a sus vínculos con la ciudad de Cuenca, Torre pudiera haber buscado protección en la corte en el círculo de Gómez de Mora. Si existió, sería un apoyo efímero. Por delante de Pedro de la Torre, Gómez de Mora no dudó en favorecer a José de Villareal, su arquitecto ayudante al menos desde 1631, como su sucesor en el cargo de Maestro Mayor de la Villa, que ocupó efectivamente tras la muerte

¹⁸⁵⁶ El contrato en AHPM, Pº 5858, f. 39, ante el escribano Matheo de Camargo, *vid.*, BARRIO MOYA, José Luis (1980), *op. cit.*, pp. 320-321, n. 2. La partida inminente a Indias de D. Carlos pudo favorecer la presencia de Gerónimo de Soto, vecino de Madrid, a cuya satisfacción debe correr la obra. Un segundo contrato se estipula el 18 de marzo de 1631, esta vez para ejecutar cuatro escudos “con sus cenefas a los lados su mascarón devajo con sus festones arriva dos jarras a cada lado la suya y enmedio un escudo de las armas del d[ic]ho s[eñor] d[on] carlos, con su corona encima”, con traza de Pedro de la Torre, *vid.* AHPM, Pº 5858, ff. 166-167, *ibídem*, pp. 321-322, n. 3. Es interesante advertir la presencia como testigo del dorador Pedro Martín de Ledesma, compañero habitual de Pedro de la Torre, además de su cuñado. El otro testigo es el pintor Pedro Núñez del Valle, lo que llevó a Mercedes Agulló a suponer su implicación en las pinturas que decoraban el retablo, *vid.* AGULLÓ, Mercedes (1997), *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁵⁷ BARRIO MOYA, José Luis (1980), *op. cit.*, p. 322, n. 4, AHPM, Pº 5858, f. 494. D. Carlos de Ibarra gastó 11.000 reales en las obras del retablo y 3.000 en los escudos. Entre los testigos, aparece Cristóbal Colombo, uno de los arquitectos que, varios años después, se encargará de enjuiciar las trazas de Torre para la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés.

¹⁸⁵⁸ CATALINA GARCÍA, Juan, *Catálogo monumental de la provincia de Guadalajara*, manuscrito en el Instituto Diego Velázquez del CSIC, citado en BARRIO MOYA, José Luis (1980), *op. cit.*, p. 322.

¹⁸⁵⁹ *Ibídem*, p. 323. Indicaba el autor cómo el cura párroco de Centenera había colocado este tenebrario en la capilla mayor.

de Gómez de Mora en 1649¹⁸⁶⁰. La influencia del estilo escurialense, desornamentado y de clasicismo severo, puede rastrearse en su primera obra, la custodia de Guadalajara, en su interés por citar a Vitrubio y las buenas proporciones de la arquitectura. Sin embargo, a partir de 1635 cuando contrata el retablo del Buen Suceso, Pedro de la Torre ha ampliado notablemente sus horizontes estéticos, con una nueva mirada hacia las novedades italianas, orientada a la renovación de las estructuras a partir de los efectos decorativos, entrando de lleno en el espíritu barroco de la segunda mitad del siglo XVII¹⁸⁶¹.

En 1638, la presencia en Madrid de Alonso Cano, uno de los pocos ejemplos españoles de arquitecto, pintor y escultor, contribuye a consolidar las novedosas ideas arquitectónicas de Pedro de la Torre¹⁸⁶². Estas novedades se aprecian también en el retablo para el altar mayor de la iglesia parroquial de Pinto, trazado por Pedro de la Torre y con un dilatado periodo de construcción (1637-1654)¹⁸⁶³. La adaptación de la estructura a la hornacina provoca el efecto de una media circunferencia, en la que parece reproducirse un esquema semejante al del panteón escurialense: amplio basamento, columnas de orden gigante con capiteles corintios (en lugar de las pilastras estriadas del panteón), un gran entablamento continuado con un friso decorado profusamente con triglifos y metopas, y una bóveda semiesférica “gallonada” y compartimentada, donde la decoración ha sido sustituida por pintura. La hornacina central presenta un frontón curvo y partido, que recuerda las soluciones de Crescenzi y Carbonel para el altar del panteón (materializadas en estos mismos años). No existe una división horizontal, con lo que se acentúa la sensación de verticalidad y de espacio unitario. Para dar una sensación de continuidad espacial, se intuye en la clave de

¹⁸⁶⁰ TOVAR, Virginia (1975), *op. cit.*, p. 122. En 1645 ocupó la vacante de ayuda de trazador mayor, por muerte de Blas Carbonel. Acerca de los intereses arquitectónicos de Villareal, *vid.* BLASCO, Beatriz (2013), *op. cit.*, pp. 331-334.

¹⁸⁶¹ Tovar indicaba cómo este conocimiento de lo italiano podía ser “libresco”, ya que uno de los colaboradores de Pedro de la Torre, Bernabé Cordero, poseía en su biblioteca los principales ejemplares de la tratadística italiana: Serlio, Vitruvio, Juan de Arfe o Euclides, *vid.* INSAUSTI, Sebastián, “Artistas en Tolosa, Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo”, en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, año 15, cuaderno 3, 1959, pp. 315-331, citado en TOVAR, Virginia (1975), *op. cit.*, p. 184, n. 500.

¹⁸⁶² Sobre la *universalidad* de Cano, remitimos al magnífico análisis de BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto”, en *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, pp. 127-150. Las filiaciones entre Cano y Torre fueron advertidas por TOVAR, Virginia (1975), *op. cit.*, pp. 186-187. Sin embargo, Cruz Valdovinos considera posible una enemistad entre ellos, provocada por la intervención de Cano en las trazas del Trono para la Virgen del Sagrario que también realizó Pedro de la Torre, *vid.* CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Varia canesca madrileña”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 58, nº 231, 1985, pp. 276-286 (p. 282). Sería indicativa la rebaja que de la Torre se ve obligado a asumir en el precio de ejecución del retablo de la parroquial de Pinto, *vid. Infra*.

¹⁸⁶³ CORELLA SUÁREZ, M^a del Pilar, “Pedro de la Torre y el retablo de la iglesia parroquial de Pinto (Madrid)”, en *Bellas Artes*, 1975, nº 48, pp. 11-16; también PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “Pinto. Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos. Retablo Mayor”, en CÁMARA MUÑOZ, Alicia (coord.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, 1995, pp. 254-255.

los nervios de la bóveda una especie de “florón”. Los lienzos presentan marcos voluminosos, y se decoran en la parte superior con jugosas guirnaldas de frutas¹⁸⁶⁴.

Pedro de la Torre demuestra conocer las novedades planteadas por Crescenzi en el panteón, empleándolas en dos de sus principales proyectos arquitectónicos: las trazas para el Ochavo toledano, seguramente presentes en el modelo ejecutado en 1640, y su proyecto para la capilla de San Isidro en la madrileña iglesia de San Andrés, todo un hito en la renovación de la arquitectura cortesana¹⁸⁶⁵ (fig. 108).

En 1638, algunos de los mejores arquitectos de la Villa y Corte se dieron cita en un concurso de trazas y diseños para la construcción de esta capilla. Los representantes de la Villa escogieron los diseños de Alonso Carbonel y se decidió comenzar la construcción el 17 de noviembre de 1638¹⁸⁶⁶. Sin embargo, todavía en 1639 no habían comenzado los trabajos y se encargó una nueva traza al Maestro Mayor de la Villa, Juan Gómez de Mora, que tampoco parece ser definitiva¹⁸⁶⁷. En mayo de 1642, las trazas presentadas por Pedro de la Torre son finalmente seleccionadas por una junta de expertos: Juan Gómez de Mora, el Hermano Bautista, Fray Lorenzo de San Nicolás y Miguel del Valle entre otros¹⁸⁶⁸. A pesar de las buenas intenciones, como ocurrió en la fábrica del Ochavo, después de redactar las

¹⁸⁶⁴ Las pinturas, contratadas a partir de 1654, corrieron a cargo de Francisco Camilo y de Antonio de Pereda, quien entregó la *Visitación* y la *Epifanía*, posiblemente recomendado por el dorador Martín de Velasco. Sobre los encargos de Pereda, *vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, cat. exp., Madrid, Dirección General de Patrimonio Artístico, Bibliotecas y Museos, 1978, p. 26.

¹⁸⁶⁵ Acerca del dilatado proceso constructivo de la capilla de San Isidro, *vid.* MACHO ORTEGA, Francisco, “La capilla de San Isidro en la Iglesia parroquial de San Andrés, de Madrid”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 26, nº 3, 1918, pp. 215-222; WETHEY, Harold, “Sebastián Herrera Barnuevo”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 11, 1958, pp. 13-42 (pp. 15-19); TOVAR, Virginia (1975), *op. cit.*, pp. 130-137 y especialmente Ídem (1983), *op. cit.*, p. 277 y BONET CORREA, Antonio, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 37-39. Recientemente, GARCÍA-HIDALGO, Cipriano, “Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la capilla de san Isidro en Madrid”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 16, nº 32, 2007, pp. 357-384. Sobre su destrucción y posterior restauración *vid.* CASARIEGO, María, “Iglesia de San Andrés y Capilla de San Isidro”, en *Restauración & rehabilitación*, nº 53, 2001, pp. 36-45. Sus vínculos con las novedades decorativas del panteón han sido destacadas por varios historiadores, *vid.* BUSTAMANTE, Agustín (2003), *op. cit.*, pp. 554-558.

¹⁸⁶⁶ El 20 de agosto de 1638, el Ayuntamiento madrileño acuerda que los mejores maestros arquitectos hagan trazas para presentar al Rey, en AV, ASA, Libro de Acuerdos (1637-1639), f. 132vº y n. 75, f. 204vº, citado por CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (2001), *op. cit.*, p. 202, n. 74. Asimismo, BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 202-203, donde se apunta brevemente esta frustrada participación de Carbonel.

¹⁸⁶⁷ AV, ASA, Leg. 1-66-160, citado en *ibídem*, p. 202, n. 76. Las trazas de Gómez de Mora fueron publicadas en TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, p. 741, fig. 33. A pesar de la fecha (1639), recogiendo las noticias de Macho Ortega, Tovar indicaba cómo Gómez de Mora había realizado unas primeras condiciones y trazas para la fábrica de la capilla de San Isidro el 15 de diciembre de 1629, con una memoria de precios efectuada por Pedro de Pedrosa y Bartolomé Díaz Arias, incorporada el 2 de mayo de 1630, *vid.* MACHO ORTEGA, Francisco (1918), *op. cit.*, p. 216 y TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, pp. 277-282. Sin embargo, puede deberse a una errónea lectura de los documentos citados: AV, ASA, 2-283-4 y 2-283-5.

¹⁸⁶⁸ MACHO ORTEGA, Francisco (1918), *op. cit.*, p. 217. También se suma Cristóbal Palomo a la dicha Junta de maestros arquitectos. En 1657, el arquitecto capuchino Fray Diego de Madrid suministró dos modelos para la fábrica y en el mes de abril, en presencia de los reyes, las obras comenzaron solemnemente bajo la supervisión de Antonio de Contreras.

condiciones para ejecutar la obra, todo quedó paralizado posiblemente por una inesperada falta de recursos económicos¹⁸⁶⁹.

Si efectivamente la ejecución del aludido retablo del convento de las Maravillas conviene situarlo hacia 1640 (y no en 1624 como sostuvo Virginia Tovar y ha mantenido Mercedes Agulló), la contratación del retablo del cardenal Zapata en San Miguel de los Octoes sería uno de los primeros encargos prestigiosos en Madrid de Pedro de la Torre¹⁸⁷⁰. Crescenzi había entrado en contacto con Pedro de la Torre al menos desde 1633, cuando sabemos que tasó por su encargo la hechura del retablo “en blanco” de la ermita de San Juan Bautista en el palacio real del Buen Retiro, realizado por Alonso Carbonel¹⁸⁷¹. Con la contratación del retablo de Zapata, en la iglesia de San Miguel, Pedro de la Torre se introducía en el círculo de influencia de Crescenzi quien pudo haber impulsado su carrera cortesana. La repentina muerte del marqués de la Torre impidió que esta relación fructificara.

d) El retablo del convento de Santa María de Guijosa, en Espeja de San Marcelino (Soria)

Si en abril de 1634 se firmaban las condiciones para ejecutar el retablo promocionado por el cardenal Zapata, pocos meses más tarde Crescenzi se verá nuevamente involucrado en la realización de una empresa semejante. En el mes de diciembre de 1634, el maestro Martín Martínez concierta la ejecución del retablo de la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de Guijosa, en la localidad soriana de Espeja de San Marcelino, cerca de las canteras de jaspe de Espejón¹⁸⁷². Por tercera ocasión, Crescenzi se encarga de suministrar la traza para un

¹⁸⁶⁹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (2001), *op. cit.*, p. 202, n. 77.

¹⁸⁷⁰ Virginia Tovar fechaba la ejecución del retablo de las Maravillas en 1624, siguiendo el documento aportado por Martín González que registraba la petición del dorador Simón López para hacerse con el encargo del dicho retablo el 19 de diciembre de 1624, *vid.* TOVAR, Virginia (1973), *op. cit.*, p. 270 y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1958), *op. cit.*, p. 140 y n. 38, AGS, OyB, Expedientes, leg. 44, f. 80. Coincidimos con Blanco Mozo al suponer errónea esta temprana fecha, ya que como documentaba Leticia Verdú, las obras del convento no comenzaron hasta 1628, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 259 y VERDÚ, Leticia (1996), *op. cit.*, t. II, p. 485-486. Blanco Mozo considera que la traza del dicho retablo, una obra de patronato real, podría haber corrido efectivamente a cargo de Alonso Carbonel quien supervisaba las obras del monasterio en calidad de superintendente y quien tuvo efectivamente que trazar algunas partes de la iglesia y convento. Además, remitimos a VERDÚ BERGANZA, Leticia, “Aportación documental al convento de las Maravillas de Madrid”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 33, 1993, pp. 123-140. También seguían la hipótesis de Tovar, AGULLÓ, Mercedes (1997), *op. cit.*, y MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1988), *op. cit.*, p. 428.

¹⁸⁷¹ AHPM, Pº 6365, f. 349r (14/4/1637). El documento citado en AZCÁRATE, José Manuel (1966), *op. cit.*, p. 130 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 344 y n. 88.

¹⁸⁷² María Pía Senent ofrece algunos datos sobre la historia constructiva del convento, fundado en 1401 por el cardenal D. Pedro de Frías, obispo de Osma. D. Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, adquirió en 1525, el patronato de la capilla mayor y los laterales del crucero de la iglesia con fines funerarios. Tras la Guerra Civil española, solo subsiste parte del muro de cierre del coro y la cerca de las dependencias monásticas, *vid.* SENENT DÍEZ, Mª Pía, “El monasterio de San Jerónimo de Guijosa (1)”, 2003, <http://www.soriaymas.com/ver.asp?tipo=articulo&id=927> (f.u.c. 19/09/2015) e Ídem, “El monasterio de San Jerónimo de Guijosa (2)”, 2003, <http://www.soriaymas.com/ver.asp?tipo=articulo&id=950> (f.u.c. 19/09/2015). Un texto publicado también en AA.VV., *El saber y la Cruz. La cultura en la iglesia en la Edad Media y Moderna*, cat. exp. (Soria, 2003), Diputación de Soria, 2003.

retablo promovido por un importante miembro de la corte, Don García de Avellaneda y Haro, II conde de Castrillo (1588-1670), que ha sido objeto reciente de estudio por varios historiadores tanto por intervención de Crescenzi como por las pinturas suministradas por Juan Bautista Maíno¹⁸⁷³.

Al igual que Tejada, el conde de Castrillo fue uno de los “hombres de Olivares”, un hábil cortesano que supo mantener su posición privilegiada y el favor del monarca después de la caída del todopoderoso valido (caída que él mismo pudo favorecer, como indicaba el conde de Claredon)¹⁸⁷⁴. La relación entre Castrillo y Crescenzi pudo haberse tejido a partir de 1630, mediante la común participación en la construcción del palacio del Buen Retiro. Al igual que otros miembros de la facción de Olivares, como Francisco de Tejada o el protonotario de Aragón, D. Jerónimo de Villanueva, el conde de Castrillo tuvo bajo su responsabilidad la administración del bolsillo de gastos secretos para decorar las estancias reales del Buen Retiro, aportando tapices, cuadros o esculturas, entre 1633 y 1636¹⁸⁷⁵. Castrillo también demostró ser un hombre de cierta sensibilidad artística, ya fuera por inquietudes personales o bien como un elemento significativo en su acercamiento al Monarca. Su interés por acrecentar las obras de su patronato en el convento de Espeja, pudieron haber comenzado en 1628, fecha que marcaba el final de las obras comenzadas por el obispo de Tuy que fueron terminadas por “El ex[celentísimo]mo. señor conde de Castrillo, virrey y capitán general del reyno de Navarra, y sus sucesores”¹⁸⁷⁶. Posiblemente para entonces, ya estuviera ejecutada la cripta bajo el altar

¹⁸⁷³ La primera referencia a este encargo fue ofrecida por AGULLÓ, Mercedes (1978), *op. cit.*, pp. 107-108, que indicaba el protocolo madrileño donde se estipulaba el concierto: AHPM, Pº 4827, ff. 1259-1263 (16/12/1634). Nueva documentación en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 255-256. Recientemente, CRUZ YÁBAR, Juan M., “El retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Espeja. Una vieja imagen y una nueva visión, en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 334, 2011, pp. 125-138. En relación con el encargo y su promotor, *vid.* BARTOLOMÉ CASTILLO, Belén, “El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, en *Boletín del Museo del Prado*, 33, Madrid, 1994, pp. 15-28. Sobre la intervención de Maíno, *vid. Supra*.

¹⁸⁷⁴ BROWN, Jonathan y JOHN, Elliot (2003), *op. cit.*, p. 246. En este sentido, cabe destacar la semblanza que de Castrillo dio el conde de Claredon: “un hombre de grandes dotes, prudente, grave y elocuente en el hablar [...]. Iba a lo suyo, como hombre resuelto a llegar a rico”, citado en *ibidem*, p. 100. Por su importancia, la copiamos íntegra en su idioma original: “*The condé de Castrilio was the younger brother of the marquis de Carpio, the father of don Lewis [D. Luis de Haro], otherwise of no kind of kin to his nephew. He had been bred up in the study of the law in Salamanca, where he had been eminent; and upon his stock in that knowledge came early into the court, and was so much trusted by the late queen, after the disgrace of the condé duke, to which he was thought to [have contributed] very much, that if she had lived, and held that power which she had newly got, he was very like to be the first minister; which did him no good when he missed it. He was presidente de las Indias, which is one of the greatest offices, and without comparison of the greatest benefit. He was a man of great parts, and a very wise man, grave and eloquent in his discourse, and understood the state of Spain better than any man. He lived within himself, as if he had a mind to be rich, and by the prejudice don Lewis had towards him, he had not that authority with the king that he deserved to have*”, en Edward Earl of Claredon, *The history of the rebellion and civil wars in England*, vol. V, Oxford, University Press, 1845, pp. 103-104.

¹⁸⁷⁵ BROWN, Jonathan y JOHN, Elliot (2003), *op. cit.*, pp. 100, 109, 123-134, y p. 145. Su contabilidad se localiza en Archivo General de Indias, Contaduría, leg. 70: “Cuentas de lo gastado por comisión de su Magestad por el conde de Castrillo en el adorno de los palacios del Buen Retiro y casa de la Zarzuela”. Acerca de las obras que Castrillo pudo enviar al Retiro o al monasterio de El Escorial durante su estancia como virrey de Nápoles, entre 1653 y 1659, *vid.* BARTOLOMÉ, Belén (1994), *op. cit.*, pp. 16-22 y 25-28 (Inventario de las Halaxas que ay en la Guardarropa del Conde de Castrillo mi señor haviendose reconocido en el mes de Henero de 1657).

¹⁸⁷⁶ LOPERRÁEZ, Juan, *Descripción Histórica del obispado de Osma*, t. II, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 31, citado por SENENT DÍEZ, Mª Pía (2003b), *web cit.*

mayor con acceso desde la antesacristía, para enterramiento del propio García de Haro, su esposa y su suegra, Doña Inés de Portocarrero¹⁸⁷⁷.

El convento jerónimo, cuya capilla mayor contribuyó a finalizar el II conde de Castrillo en 1628, fue prácticamente destruido tras la Guerra Civil española. Algunos de los principales tesoros que albergaba, como el magnífico sepulcro del obispo de Tuy, fueron trasladados a mejores y más acondicionadas ubicaciones como el colegio de San Gregorio de Valladolid, Museo Nacional de Escultura¹⁸⁷⁸. El retablo mayor también fue trasladado aunque todavía hoy desconocemos cual fue su destino y dónde podría encontrarse. Recientemente, Marías y De Carlos Varona desmentían la hipótesis de que hubiera sido desmontado y trasladado al desierto de San José de las Batuecas, en Cáceres¹⁸⁷⁹. Tampoco parece haber quedado ni rastro del retablo en la diócesis de Alcalá de Henares. Afortunadamente, para conocer el aspecto de la obra, conservamos una fotografía tomada por Carrascosa hacia 1936 (fig. 109), donde se ve con claridad el retablo y parte de las pinturas ejecutadas por Juan Bautista Maíno a partir de 1636¹⁸⁸⁰.

La participación de Maíno en la empresa no parece ser un capricho de Castrillo. La intervención de Crescenzi fue determinante para la elección del pintor, favoreciendo la participación de un viejo amigo en el ocaso de su carrera profesional, en un encargo que acabó siendo la última gran empresa ejecutada por el fraile dominico. Posiblemente su joven protegido, Antonio de Pereda, estaba muy ocupado con los preparativos para el retablo de San Miguel y no fuera capaz de asumir otra obra de envergadura.

Con respecto a los maestros que contratan la ejecución material de la obra, no hemos encontrado vinculaciones con Crescenzi. Especialmente ajeno a su círculo resulta Martín Martínez, eficaz escultor y arquitecto pero habitual en las tierras del Obispado de Osma, ya

¹⁸⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁷⁸ Vid SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “Los sepulcros de Espeja”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 9, nº 26, mayo 1933, pp. 117-126 (p. 119).

¹⁸⁷⁹ MARÍAS, Fernando y CARLOS VARONA, M^a Cruz de (2009), *op. cit.*, p. 71, n. 86. El emplazamiento en Las Batuecas fue sugerido por SENENT DÍEZ, M^a Pía (2003b), *web cit.*, [12], siguiendo el testimonio oral del profesor José Vicente Frías Balsa, secretario del Centro de Estudios Sorianos, quien ha publicado numerosos artículos acerca del convento que nos ocupa: “El Archivo del Monasterio de San Jerónimo de Espeja (1402-1559)”, en *Cistercium: Revista Cisterciense*, nº 204, 1996, pp. 141-155; “Propiedades y rentas del Real Monasterio Jerónimo de Espeja: (en el VI centenario de su fundación)”, en *Celtiberia*, año 51, nº 96, 2002, pp. 339-364; “La botica del Real Monasterio de San Jerónimo de Guijosa (Soria), en *Celtiberia*, año 56, nº 100, 2006, pp. 269-300. Asimismo, CAMPOS, Francisco Javier (coord.), “Costumbres del Monasterio Jerónimo de Guijosa (Soria)”, en *La orden de San Jerónimo y sus monasterios*, actas del simposium (1/5-IX-1999), vol. 1, 1999, pp. 251-266.

¹⁸⁸⁰ Esta imagen fue publicada en AA.VV., *El saber y la Cruz. La cultura en la iglesia en la Edad Media y Moderna*, cat. exp. (Archivo Histórico Provincial de Soria, 2001-2002), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001. Posteriormente, apareció en el catálogo de la citada exposición de Maíno (p. 70), y ha sido analizada y contextualizada en CRUZ YÁBAR, Juan M. (2011), *op. cit.*, pp. 125-138. Se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Soria, procedente del fondo Carrascosa, con la signatura “fotografía nº 1137”.

que ostentaba el cargo de Maestro del Obispado¹⁸⁸¹. Como indica Cruz Yábar, es lógico suponer que la elección recaiga en un maestro bien conocido en la diócesis que no tuviera problemas para desplazarse a Guijosa todo el tiempo necesario que durasen las obras, sin suponer un incremento en los gastos de ejecución.

Sus fiadores en el contrato son Alberto Rivero, o Ribero, “maestro de ensamblador” y Antonio Rojo, “maestro de carpintería”. De la actividad de Ribero tenemos alguna noticia que nos permite situarlo en Madrid durante la primera mitad del siglo XVII¹⁸⁸². En alguna ocasión, Ribero había trabajado para la Junta de Obras y Bosques, por ejemplo en el montaje de las tramoyas diseñadas por Juan Gómez de Mora y Giulio Cesare Fontana, con motivo de la representación de la obra *Querer solo por Querer* en el Salón Grande de palacio, en enero de 1623. El montaje fue ejecutado por los trabajadores habituales al servicio del monarca: el escultor Antonio Herrera, los pintores Julio César Semín y Urbán de Barahona, y el equipo formado por Lorenzo de Salazar y Alberto Ribero¹⁸⁸³. En otras ocasiones colaboró con Lorenzo de Salazar, por ejemplo en febrero de 1625 para realizar el coro de San Jerónimo el Real según trazas de Juan Gómez de Mora¹⁸⁸⁴. Esta asociación entre Salazar y Ribero, pudo continuar después del traslado de Salazar a Toledo una vez nombrado Maestro Mayor de la catedral. Mercedes Agulló documentó un pago de 1.691 reales, efectuado por Salazar a Ribero el 29 de noviembre de 1635 por trabajos no especificados, suponemos que en relación con la catedral¹⁸⁸⁵.

¹⁸⁸¹ ZAPARAIN YAÑEZ, M^a José, “Martín Martínez, maestro arquitecto y escultor de la Diócesis de Osma, 1646-1668. Aproximación a su biografía”, en *Actas del I Congreso de jóvenes historiadores y geógrafos*, (Madrid, 12-16/XII/1988), vol. 1, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 223-230 (p. 223). El artículo se centra en el estudio y análisis comparativo de cinco retablos ejecutados por Martín Martínez en la Diócesis de Osma: Campillo (1648), Quintana del Pidio (1652), Hontoria de Valdearados (1653) y Gumiel del Mercado (iglesia parroquial de San Pedro, 1653) y Quemada (1663), aunque no se indica su participación en el retablo de Guijosa. Como nota biográfica, tan solo se indica que en 1651 contrae segundas nupcias con D^a María de Peralta.

¹⁸⁸² En 1618 habría realizado algunos trabajos de ensamblaje para el convento de la Encarnación, *vid.* AHPM, P^o 4958, f. 10, citado en SALTILLO, Marqués del, “El Real Monasterio de la Encarnación y artistas que allí trabajaron (1614-1621)”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, año XIII, n^o 50, julio 1944, pp. 267-292 (p. 275). Junto con Mateo González (ensamblador), tasó unos “cajones de nogal y madera labrada” que Tomás de Murga y Benito Moreno habían realizado para el convento, por encargo de D. Diego de Guzmán, patriarca de las Indias, *ibídem.* p. 284.

¹⁸⁸³ Lorenzo de Salazar y Alberto Ribero cobran por ejecutar los “tablados y tramoyas para la comedia que las meninas representaron en el Salón Grande”, libranza firmada por Sebastián Hurtado y Juan Gómez de Mora. Dieron carta de pago el 14 de diciembre de 1622, *vid.* AGS, CMC, 3^a época, leg. 784, destajos, f. 22 y AGP, Secc. Reinados, Felipe IV, leg 1 bis, f. 185, citado y transcrito en PEALE, George, “*Querer solo por querer*. Un hito en la historia materialista del teatro cortesano”, en FARRÉ, Judith (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 123-146, (p. 130). Aunque se indica como fecha de celebración el año de 1622, sabemos con exactitud que se representó el 1 de enero de 1623, *ibídem.* p. 125.

¹⁸⁸⁴ Esta sillería fue analizada en TOVAR, Virginia (1983), *op. cit.*, pp. 337-338. Se estipularon dos años para acabar la obra.

¹⁸⁸⁵ AHP, P^o 3612, f. 186, citado en AGULLÓ, Mercedes (1978), *op. cit.*, p. 134. Aquí también se documentan algunas noticias relacionadas con otros posibles miembros de la familia Ribero, sus hermanos Manuel, ensamblador, que tuvo una hija llamada Catalina en 1639, y Gabriel Ribero, entallador y escultor, casado con María Lefebvre y padre de Santiago Ribero en 1642, *ibídem.* pp. 134-135).

En el contrato del retablo de Guijosa Ribero actúa como fiador y no sería la primera vez tampoco que ejercía como tal. Varios años antes había respaldado al escultor Antonio Riera en dos de sus primeros contratos madrileños, en 1613 y 1615¹⁸⁸⁶. Otros artífices que trabajaron en el retablo de Espeja fueron el escultor Isidro Cabezón de Salas, que contrató con Martínez la talla de toda la obra de escultura (en abril de 1635)¹⁸⁸⁷ y los doradores Simón López y Miguel de Viveros, quienes trabajarían a partir de 1636.

Indicaba Cruz Yábar cómo la posterior (y fructífera) actividad de Martínez en las tierras del Obispado de Osma, como constructor y tracista de retablos, estuvo marcada por la influencia del retablo de Guijosa. El repertorio formal y decorativo propuesto por Crescenzi en el retablo de Guijosa sería transplantado a otros retablos de la comarca, por ejemplo aquellos realizados para la catedral del Burgo de Osma, como el retablo de la Virgen del Espino¹⁸⁸⁸.

Tenemos un último extremo que nos permite confirmar la relación de Crescenzi con Castrillo. Como hemos podido confirmar gracias a la investigación de los bienes que atesoró Crescenzi en la corte, sabemos que el marqués de la Torre poseía un pequeño “jardín” en terrenos cercanos al convento de San Francisco de la Villa. Los maestros de obras Miguel del Valle y Gaspar Ordoñez, vendieron los dichos suelos a Crescenzi quien les dejó a deber una parte de su valor. A la muerte de Crescenzi, Valle se convertía en acreedor de sus bienes y finalmente el conde de Castrillo, Don García de Aro, adquirió estos terrenos por la cantidad de 6.441 reales depositados ante Martín Díaz, mercader de sedas¹⁸⁸⁹.

5. La participación de Crescenzi en la Cárcel de Corte

a) Fuentes e historiografía: una paternidad discutida

La atribución a Crescenzi del magnífico edificio de la Cárcel de Corte madrileña se remonta al siglo XVIII. Ponz, en el V tomo de su *Viaje de España* dedicado a Madrid, afirma lo siguiente: “Casi en frente de Santa Cruz está la Cárcel de Corte, uno de los mejores edificios de Madrid, delineado, y dirigido por el Marqués Juan Bautista Crescenci; y su

¹⁸⁸⁶ Concretamente será testigo del pago realizado a Riera por la escultura funeraria de los enterramientos de los marqueses de Santa Cruz, en el Monasterio de Nuestra Señora de la Concepción del Viso del Marqués, en 1613, *vid.* MARÍAS, Fernando, “Antonio de Riera en el Viso del Marqués”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 44, 1978, p. 477, n. 5. En 1615, vuelve a ser su fiador en el contrato que Riera estipula con el Arzobispo de Toledo, para ejecutar una figura de Santiago destinada a la portada de la iglesia de Santiago en Toledo, *vid.* *Boletín de la Sociedad española de excursiones: arte, arqueología, historia*, vol. 52, 1948, pp. 11-12.

¹⁸⁸⁷ AGULLÓ, Mercedes (1978), *op. cit.*, pp. 107-108, AHPM, Pº. 2592, ff. 181-182.

¹⁸⁸⁸ ALONSO ROMERO, Jesús, *Arquitectura barroca en el Burgo de Osma*, Centro de Estudios Sorianos, CSIC, Soria, 1986, p. 121; Además ARRANZ ARRANZ, José, *La escultura romanística en la diócesis de Osma Soria*, Navarra, 1986, p. 191.

¹⁸⁸⁹ AHPM, Pº 6997, f. 758. *Vid. Infra.*

fachada se reputa por el más noble ornamento de la calle de Atocha”¹⁸⁹⁰ (fig. 111). Continúa con la descripción de su portada “de orden dórico, compuesta de dos cuerpos, cada uno con seis columnas arrimadas a pilastras”, y copia la inscripción relativa a la fecha de inauguración del edificio: “Reynando la Magestad de Felipe IV, año de 1634, con acuerdo del Consejo se fabricó esta Carcel de Corte para comodidad, y seguridad de los presos”. Describe también las esculturas que todavía remataban el frontispicio, que representaban las cuatro Virtudes Cardinales: “y en el medio había otra de un Ángel con espada en mano. Según dice Palomino en la vida de Sebastián de Herrera, las hizo el padre de este, Antonio Herrera, juntamente con las Armas reales, manifestando en ello su particular mérito; bien que las quatro estatuas de las Virtudes están tomadas de figuras antiguas. El Ángel se cayó, o rompió, y en su lugar fue puesto el que hay ahora”¹⁸⁹¹.

Para elaborar su relato, además de la observación directa de la fábrica, Ponz confesó haber empleado las noticias ofrecidas por Palomino para atribuir las esculturas pero desconocemos cuáles serían sus fuentes de información para la categórica atribución a Crescenzi del edificio¹⁸⁹². Creemos que si se tratara de una hipótesis, el académico habría utilizado términos más generales como aquellos empleados en la atribución a Crescenzi de la capilla de San Juan en la iglesia de San Jerónimo: “Respecto del año, 1644, en que se hizo la arquitectura referida, se puede sospechar que sea del Marques Crescencio”¹⁸⁹³. Sin embargo, podemos confirmar como Ponz es la primera fuente que introduce la autoría de Crescenzi del edificio de la Cárcel de Corte.

¹⁸⁹⁰ PONZ, Antonio (1782), t. V, *op. cit.*, pp. 77-78. La segunda impresión contaba con un magnífico grabado de esta fábrica que contribuyó a difundir su fama.

¹⁸⁹¹ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹⁸⁹² Palomino atribuyó al escultor Antonio Herrera, padre de Sebastián Herrera [Barnuevo] “el Angel, y las otras Figuras, que coronan la Portada de la Cárcel Real de esta Corte, que son de su mano, y el Escudo de las Armas Reales”, en PALOMINO, A. Antonio (1724), *op. cit.*, p. 376. Más adelante, retomaremos esta cuestión.

¹⁸⁹³ Así describe Ponz la capilla Gentili: “La siguiente capilla de S. Juan es la mejor y más rica de todas las de esta iglesia y pocas hay tan buenas en Madrid. Está cubierta de mármoles de varios colores. Su arquitectura es de orden dórico, con dos columnas enfrente de la reja, otras dos enfrente del altar, e igual número en este, con la diferencia de ser jónicas. El mármol negro, el blanco, y los jaspeados, están muy bien adaptados. Entre los expresados cuerpos, y fachaditas de arquitectura se ven nichos, que hacen buen efecto, y todo este adorno sienta sobre un pedestal que corre alrededor de la capilla, variado con tableros de piedras verdes. Se ven dos inscripciones, una enfrente de la reja, y otra delante del altar. En esta dice estar allí enterrado Juan bautista Gentili, fundador de la capilla, hijo de Constantino Gentili, & la otra lápida enfrente de la reja expresa ser el sepulcro de Constantino Gentili, padre del antecedente. El altar tiene una pintura de S. Juan y en el remate un Crucifijo. Respecto del año, 1644, en que se hizo la arquitectura referida, se puede sospechar que sea del Marques Crescencio”, *vid.* PONZ, Antonio (1782), *op. cit.*, pp. 16-17. Esta atribución fue reproducida en SEPÚLVEDA, Ricardo, *El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid*, Madrid, 1888, p. 80, refiriéndose a la familia “Sintili”. Sobre el monasterio de San Jerónimo, *vid.* DE LA MORENA, Aurea, “El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 10, 1974, pp. 47-78, aunque no aparecen nuevas noticias en relación con los arquitectos que ejecutaron esta capilla. Se trata de la capilla funeraria de la familia Gentili, en la cual reposaron los restos de Constantino y su hijo Juan Bautista, realizada a partir del revestimiento de mármoles y “tableros de piedras verdes”.

A partir de esta atribución y debido a la gran difusión del *Viage de España*, muchos autores españoles y extranjeros otorgaron a Crescenzi la paternidad del edificio. Apenas diez años más tarde, Álvarez y Baena incorporaba nuevos datos acerca de la construcción de la Cárcel: “se concluyó el año de 1638 pasando los presos de la antigua Cárcel, que era a las espaldas de ésta en unas casas particulares, el día 22 de Junio. El edificio es de los mejores de Madrid, delineado y dirigido por el Marqués Juan Bautista Crescenci”¹⁸⁹⁴.

Francesco Milizia también se hizo eco de esta atribución en su *Memoria degli architetti*, contribuyendo seguramente a la difusión de esta paternidad en tierras italianas: “Egli [Crescenzi] architettò in Madrid, dove morì, la carcere di corte, la cui facciata fa il più bello ornamento della Strada di Atocha. Nel mezzo, ove è la porta, è una decorazione di due ordini di sei colonne doriche sopra piedestalli: quelle a lato alla porta maggiore sono binate. Al di sopra piramideggia un attico con frontespizio ornato di statue e di altre sculture. le finestre sono bugnate, e la fabbrica è fiancheggiata da due torri, che sorpassano il tetto in forma di guglie. L'opera è soda, ma non pare abbastanza ruvida per una prigione”¹⁸⁹⁵. Posiblemente Milizia, además del texto, pudo basar su descripción de la Cárcel en el grabado que acompaña la edición de *Viaje de España*, ya que describe algunos elementos, como el adorno de las ventanas o la presencia de dos torres flanqueando la fachada, que no menciona Ponz en su relato.

También tuvo una gran difusión la descripción de la Cárcel de Corte realizada por Mesonero Romanos, uno de los difusores del tópico que hacía de la Cárcel una prisión de nobles¹⁸⁹⁶: “pues la carcelería á que al principio estuvo sin duda, destinada, para los nobles y sugetos distinguidos, se relegó después para toda clase de presos al edificio contiguo, que daba a la calle de la Concepción Gerónima y que fue antes oratorio y casa de padres del Salvador; a pesar de ellos quedó en la portada del palacio la siguiente inscripción: Reinando la magestad de Felipe IV, año de 1634, con acuerdo del Consejo, se fabricó esta cárcel de Corte para comodidad y seguridad de los presos. Este edificio, obra del marqués Crescenci, es uno de los pocos buenos de aquella época que quedan en Madrid [...] La fachada que da á la plazuela de Provincia es severa y magestuosa, y es lástima que no se reponga el chapitel de

¹⁸⁹⁴ BAENA ÁLVAREZ, Josef, *Compendio Histórico de las grandezas de la Coronada Villa de Madrid*, Madrid, Antonio de Sancha, 1786, pp. 249-250.

¹⁸⁹⁵ MILIZIA, Francesco (1781), *op. cit.*, p. 399.

¹⁸⁹⁶ El aspecto suntuoso del edificio, magnificado por su portada pétrea y sus torres, lo convirtió en uno de los mejores ejemplos arquitectónicos de la Villa y Corte como describen los testimonios de algunos eminentes viajeros que contribuyeron a difundir el tópico de que había sido construida como antiguo palacio. Robert Bargrave, en 1654, explica que “la carcel de Madrid es un edificio tan bonito que parece más apropiado para ser el palacio de un príncipe que una cárcel para criminales, y vivir en ella tendría que ser más bien un placer que una pena, si no fuese por el sufrimiento grave de estar encerrado”. Por su parte, Bromley en 1702, afirma que “la cárcel de aquí es la más elegante que jamás he visto: fue construida como palacio para un príncipe; el Cardenal-Infante, creo, hermano de Felipe IV, le dio este otro fin de carcel de estado”.

una de las torres laterales que se quemó en el siglo pasado”¹⁸⁹⁷. La atribución y descripción que de este edificio hizo Llaguno consolidó su atribución a Crescenzi, y así quedará descrito en las reseñas de revistas y semanarios, e incluso en la primera monografía dedicada a la arquitectura civil española a cargo de Vicente Lampérez (1922)¹⁸⁹⁸.

Entre la historiografía moderna, Chueca fue el primero en sembrar la duda sobre la autoría del edificio ya que su “rotunda españolidad”, invalidaba la intervención de un arquitecto italiano: “Si existe un edificio netamente español, es éste. No advertimos en él ningún rasgo de italianismo [...] Su fábrica ha surgido de la más clara línea evolutiva del Arte español, desde Covarrubias, Herrera y los Mora”¹⁸⁹⁹. Para el autor de los *Invariantes castizos*, la estructura de la Cárcel de Corte, con un patio doble unido por una crujía, repite aquella del Hospital de Afuera trazado por Alonso de Covarrubias en 1540. Una planta funcional que Covarrubias volvió a reproducir en las modificaciones realizadas en la planta del Alcázar madrileño, a mediados del siglo XVI. El análisis de los rasgos constructivos y arquitectónicos del alzado y planta de la Cárcel de Corte, derivados en buena medida de la española tipología de Alcázar renacentista y la tipología característica del primer barroco madrileño, son suficientes para subrayar la “españolidad” del edificio que lógicamente remite al trabajo de un arquitecto nacional. En el caso de que la Cárcel fuera obra de Crescenzi, un arquitecto italiano: “sería tan endeble y precaria su personalidad, que nada valdría al ser absorbida así por la de otros, por el medio”¹⁹⁰⁰.

Chueca concluye su análisis proponiendo una nueva atribución del edificio, evidentemente a un arquitecto español: el poco conocido (y peor investigado) Alonso Carbonel¹⁹⁰¹. Como argumentos, subraya su posición estratégica en las Obras Reales, cuya carrera inició el 6 de febrero de 1627 como aparejador de las obras del Alcázar, El Pardo,

¹⁸⁹⁷ MESONERO ROMANOS, Ramón (1861), *op. cit.*, pp. 154-155. El aspecto suntuoso del edificio, magnificado por su portada pétrea y sus torres, La noticia del incendio del chapitel, en MARTÍNEZ DE LA TORRE, Fausto y ASENSIO, Josef, *Plano de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Imprenta de Joseph Doblado, 1800, pp. 193-194.

¹⁸⁹⁸ LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, pp. 172-173: “Si Crescencio no hubiera diseñado más obra que esta [refiriéndose al panteón] sabríamos solo que en la arquitectura de ostentación fue igual a los mejores arquitectos de Italia contemporáneos suyos; pero tenemos en Madrid la Cárcel de Corte, cuyo diseño se le atribuye, y en ella se advierte solidez, buena distribución y ornato”. Ceán en las notas añade que fue Antonio de Herrera Barnuevo quien hizo las estatuas y el escudo de armas que ornaban la fachada. Citando a Llaguno y Ceán, Lastres atribuye el edificio principal de la Cárcel de Corte al “marqués del Crescenci” sosteniendo de nuevo que en principio los presos serían nobles y “sujetos distinguidos”, *vid.* LASTRES, Francisco, *La Cárcel de Madrid (1572-1877)*, extracto de la *Revista Contemporánea*, Madrid, 1877, pp. 14-15. De nuevo la misma atribución en JAREÑO, Francisco, “La Cárcel de Corte”, en *Seminario Pintoresco*, Nueva Época, t. II, 31 de enero de 1847, pp. 5-7.

¹⁸⁹⁹ CHUECA GOITIA, Fernando (1945), *op. cit.*, p. 369.

¹⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 371.

¹⁹⁰¹ Acerca de la escasa fortuna historiográfica que gozó Carbonel, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 11 y ss.

Casa de Campo, Aranjuez y Aceca, y consolidó con su nombramiento como aparejador mayor de las Obras Reales, el 9 de noviembre de 1630¹⁹⁰². Además, sitúa la construcción de la Cárcel de Corte en relación con la terminación del panteón escurialense y la construcción del palacio del Buen Retiro, entendiendo cómo Carbonel desplazó en el ejercicio de sus funciones al todavía Maestro Mayor Gómez de Mora “ya viejo quizás, que no podía ocuparse de todo”¹⁹⁰³.

Aunque no podemos sostener las conclusiones derivadas del análisis planteado por Chueca, estimamos cómo supo advertir en la arquitectura de la Cárcel de Corte algunos elementos ajenos precisamente a ese llamado “estilo Casa de Austria”. Elementos que seguramente le llevaron a proponer como autor de la traza a un arquitecto diferente de Juan Gómez de Mora, máximo exponente en la corte de la continuidad del estilo escurialense. Unos elementos definidos por su carácter ornamental, como eran las grandes cartelas en la portada, o los mascarones que decoraban el ático de los patios interiores. Incluso en la portada, que considera una transposición en piedra de un castizo retablo en madera “todavía tan cerca de la herreriana presencia, ha cambiado ya el sino de la jerarquía herreriana, o europea, de valores”¹⁹⁰⁴.

El primer intento por reconstruir con rigor la historia constructiva del edificio de la Cárcel de Corte madrileña se debe al conde de Altea, D. Jaime Jorro Beneyto, quien redactó a mediados del pasado siglo una importante y documentada monografía sobre el palacio de Santa Cruz¹⁹⁰⁵. El conde de Altea visitó el antiguo Archivo Municipal, hoy Archivo de Villa, el Archivo Histórico Nacional y la Biblioteca Nacional de Madrid en busca de nuevos datos sobre la construcción del edificio, ofreciendo información inédita sobre el establecimiento en la Villa de la primera institución carcelaria provisional en el barrio de Santa Cruz, en 1541¹⁹⁰⁶.

Citando al Secretario real, Martínez Salazar, Altea prosigue su historia con las noticias que éste ofreció en el siglo XVIII sobre la construcción de la cárcel nueva y la ceremonia de

¹⁹⁰² LLAGUNO, Eugenio, y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. IV, p. 14, n. I y p. 150. Las circunstancias de estos nombramientos han sido analizadas en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 127 y p. 158.

¹⁹⁰³ CHUECA GOITIA, Fernando (1945), *op. cit.*, 1945, pp. 372. Chueca advirtió el protagonismo de Carbonel frente a Gómez de Mora y sin duda tal circunstancia debió sorprenderle. Aunque intente justificarla con una supuesta “vejez” de Gómez de Mora, los dos arquitectos eran prácticamente de la misma edad (en 1629, Carbonel tenía 46 años y Gómez de Mora, 43.).

¹⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 371.

¹⁹⁰⁵ La primera edición de esta obra fue publicada por el conde de Altea en 1949, bajo el pseudónimo de Juan Bernia. Varios años después, se publicó una segunda edición aumentada con algunos capítulos dedicados al palacio de Viana y las transformaciones sucesivas, sustituyendo el pseudónimo por su verdadera identidad. Para evitar confusión entre las dos ediciones, citamos BERNIA, Juan (Jaime Jorro) *Historia del Palacio de Santa Cruz (1629-1650)*, Madrid, Blass, 1949 y JORRO BENEYTO, Jaime (Conde de Altea), *Historia del Palacio de Santa Cruz (1629-1650)*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1979. Existe incluso una tercera edición de la obra, sin apenas alteraciones, publicada en 1983.

¹⁹⁰⁶ JORRO, Jaime (1983), *op. cit.*, pp. 16 y 17. *Vid. Infra*.

colocación de la primera piedra, el 14 de septiembre de 1629, por parte de Felipe IV: “la Pieza donde se forma la Sala [de Alcaldes], y se hace Audiencia, está dentro de la Cárcel de Corte, como previene la Ley; cuya sumptuosa fábrica, bien alabada de famosos Artífices, mandó construir la Magestad del Señor Don Phelipe Quarto, en el sitio que tenían las Casas que a este fin se demolieron, pertenecientes a Don Diego de Contreras, natural de la Villa de Escalona, y vecino de Madrid; y otras, que también fueron propias de los herederos de Rebellón, situadas en la calle del Salvador, inmediatas a la fábrica de esta Iglesia, y Oratorio, y en 14 de Septiembre del año de 1629 día de la Exaltación de la Cruz, viernes, entre cinco, y seis de la tarde, se sentó la primer piedra del Edificio, en el hondo de los cimientos, a la esquina de la Torre, que está próxima al Colegio de Santo Tomás de esta Villa en la calle de Atocha: se hallaron presentes el Eminentísimo Cardenal Trejo, Presidente del Consejo, y el Señor Licenciado Don Francisco de Tejada, Ministro de él; Don Francisco de Valcárcel, D. Antonio Chumacero de Sotomayor, y el Licenciado Gabriel de Beas Vellón, Alcaldes de la Casa, y Corte de S. M.; y en la Piedra se metió una Caja de plomo, en la que se incluyeron un doblón de Oro de à dos, un escudo cencillo, también de Oro; un real de à ocho, y otro de à quatro; otro de à dos, y dos reales sencillos; medio real, todos de Planta; un quarto, un ochavo y un maravedí, labrado todo en la Casa de Moneda de la Ciudad de Segovia; y en la misma Caja se incluyó un pergamino con esta inscripción: *La Magestad del Rey Don Phelipe nuestro Señor Quarto de este nombre, Rey de las Españas y de las Indias, mandó hacer este Edificio para Cárcel Real de su Corte, octavo año de su Reynado, y 1629 del Nacimiento de Christo nuestro Señor, siendo sumo Pontífice Urbano Octavo, y Presidente de Castilla el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Cardenal de Trejo, Obispo de Málaga, que se halló personalmente a ver poner esta primera piedra a 14 de Septiembre del año referido, y sean Patronos de esta Obra la Sacratísima Madre de Dios, y el Acángel San Miguel, y Santiago, Patrón de las Españas*”¹⁹⁰⁷.

En relación con la autoría del edificio, Altea recoge la atribución al italiano “Crescenci” aunque subraya cómo su autoría solamente fue apuntada en la obra de Ponz: “Pero, frente a la tesis de que Crescenci trazase exclusivamente los planos de la Cárcel, destaca su propia actitud. El Marqués de la Torre, como muchos de los artistas que se respetan, no era excesivamente modesto; amaba, además lo espectacular y cultivaba el reclamo. Resulta, por tanto inconcebible que si fuese el único autor hubiese mantenido el secreto. León Pinelo y otros cronistas de la época se limitan a dar sobrias noticias de la terminación del excelente edificio, pero sin aludir al arquitecto. Su nombre no se menciona al colocar la primera piedra. La obra del panteón, tan discutida en su ejecución, es por el contrario, frecuentemente evocada por el artista ante propios y extraños, y pos sus

¹⁹⁰⁷ MARTÍNEZ SALAZAR, Antonio, *Colección de memorias y noticias del Gobierno general y político del Consejo*, Madrid, en la oficina de D. Antonio Sanz, Impresor del Rey y su Consejo, 1764, pp. 320-322.

contemporáneos. Respecto a la prisión madrileña, no suelen encontrarse alusiones ni referencias: sólo el silencio”¹⁹⁰⁸. Al margen de la subjetiva opinión sobre el carácter de Crescenzi, reconocemos que también resulta extraño el silencio de las fuentes al reconocer la paternidad de un edificio tan soberbio como la Cárcel de Corte.

Junto a Crescenzi, el conde de Altea argumenta la participación en el proyecto de Gómez de Mora, a partir de un memorial rescatado entre los papeles de la Biblioteca Nacional que ofreció el pistoletazo de salida para justificar la autoría del Maestro Mayor de Obras Reales¹⁹⁰⁹. Kubler recogió la sugerencia para atribuir el edificio a Gómez de Mora, junto con el análisis arquitectónico realizado por Chueca: “Recientes estudios apoyan con fuerza - si bien no constituyen pruebas definitivas - que Mora es el autor de la Cárcel de Corte en 1629-1634. La tradicional atribución a Crescenzi se sostiene a lo más por detalles ornamentales, como el enmascaramiento manierista del patio ático”¹⁹¹⁰. Y gracias a su nuevo análisis, donde además de la fábrica toledana cita como referente el Colegio de Rey de Alcalá de Henares (trazado por Gómez de Mora en 1625), considera resuelta la cuestión de la autoría: “Finalmente la tesis de Crescenzi como autor de la Cárcel de Corte no ha sobrevivido a los documentos. El edificio es atribuido ahora, con sólidas razones [...] a Juan Gómez de Mora”¹⁹¹¹.

La autoría de Gómez de Mora estaba prácticamente consolidada cuando Taylor, en su genial artículo sobre Crescenzi de 1979, rebatirá por primera vez esta paternidad¹⁹¹². Volviendo al interesante memorial redactado por Gómez de Mora, considera un hecho probado que existió una maniobra de la Sala de Alcaldes para apropiarse de los planos de Gómez de Mora y adjudicárselos al maestro Cristóbal de Aguilera, quien sería ayudado en la traza por un arquitecto “fantasma” como Alonso Carbonel, que contaba con el total apoyo de Crescenzi y quien “tenía sobradas razones para querer fastidiar al maestro mayor”¹⁹¹³.

Aunque no estemos totalmente de acuerdo con esta interpretación, Taylor intuyó claramente el clima de marcada hostilidad hacia Gómez de Mora con la subida al trono de Felipe IV y el nuevo poder de Olivares. El escenario político de la corte del Rey Planeta era claramente adverso a la personalidad de Gómez de Mora, bien por razones personales o

¹⁹⁰⁸ JORRO, Jaime (1979), *op. cit.*, pp. 42-43. Aunque más adelante intentaremos argumentar ese incomprensible “silencio” del que hipotéticamente habla Altea, queremos subrayar cómo una vez más es este un ejemplo donde la subjetividad a la hora de interpretar la documentación y las fuentes, condicionan forzosamente el rigor y la objetividad que toda investigación científica debe tratar de ofrecer.

¹⁹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 44-45, n. 4. No indicaba la referencia de este importante memorial, que suponía dirigigo a Xilimón de la Mota.

¹⁹¹⁰ KUBLER, George (1957), *op. cit.*, p. 58.

¹⁹¹¹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁹¹² TAYLOR, Renè (1979), *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁹¹³ *Ibidem*, p. 91.

estéticas, y la Cárcel de Corte es un ejemplo de cómo Gómez de Mora se ve de nuevo desbancado en favor de nuevos artífices que no le superan en cuanto a sus capacidades y solvencia, pero se encuentran más próximos a los promotores y mecenas de las obras.

Sólo un año después de la aparición del artículo de Taylor, Virginia Tovar publicará sus primeras investigaciones acerca de la actuación de Gómez de Mora en la Cárcel de Corte¹⁹¹⁴. Su análisis, que retoma la senda emprendida por el conde de Altea, Chueca y Kubler, ha fijado la paternidad de Gómez de Mora del edificio¹⁹¹⁵. La pieza clave de esta atribución es el citado memorial, convertido en prueba irrefutable de su autoría.

Según el análisis de Tovar, la información que vertía Gómez de Mora en este escrito permitía sostener la hipótesis de que él había sido el responsable de la primera traza para el nuevo edificio, siguiendo un primer encargo de la Villa. A posteriori, y sin contar con su consentimiento, estas primeras trazas fueron entregadas a Cristóbal de Aguilera, quien las modificó ligeramente para hacerlas pasar como trazas propias¹⁹¹⁶. Tovar concluye, a la vista de la documentación (extraída principalmente de los fondos del Libro de Acuerdos del Ayuntamiento y la Sección Contaduría del Archivo de la Villa) y del análisis de la actividad constructiva llevada a cabo por Aguilera, cómo este maestro consiguió hacerse con la obra de la Cárcel de Corte amparado por las autoridades locales y utilizando las trazas de Gómez de Mora que tan sólo modificó en su perímetro: “A él [Aguilera] corresponde el mérito de llevar a la práctica en su totalidad la idea formulada por Juan Gómez de Mora, sobre las que hizo enmiendas respecto a su ubicación más replegada en la plaza de Santa Cruz a exigencias del Consejo de la Villa. Como maestro encargado de la obra, y ausente el maestro mayor del Rey, a dos meses de la colocación de la primera piedra, Aguilera se consideró sin duda el responsable de atender al Consejo en su petición, ocasión que el maestro de obras consideró muy oportuna para mostrar sus habilidades de planificador, tarea, en este caso, no difícil, ya que le sirvieron de guía los originales de Juan Gómez de Mora, que se le habían puesto a su alcance como maestro constructor del edificio”¹⁹¹⁷.

¹⁹¹⁴ TOVAR, Virginia, “La cárcel de Corte madrileña: revisión de su proceso constructivo”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 3ª época, 6, 1980, pp. 5-24. No sabemos si Tovar habría podido conocer la opinión de Taylor en el momento de redactar su propio artículo.

¹⁹¹⁵ Un análisis estilístico del edificio, en TOVAR, Virginia, “Lo escorialense en la arquitectura madrileña del siglo XVII”, en CAMPOS, Francisco Javier, *El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, actas del simposium (8/11-IX-2002), 2002, pp. 285-312 (pp. 297-299). Recupera la filiación con Covarrubias para el empleo de la estructura articulada a partir de dos patios unidos por un eje central (en el que se inscribía la capilla y una monumental escalera).

¹⁹¹⁶ TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, pp. 12-14 y n. 13 y 14, donde se cita un registro del Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid, t. 44, ff. 530 y 532 (que transcribiremos y más adelante analizaremos).

¹⁹¹⁷ *Ibidem*, pp. 22-23.

El artículo de Tovar plantea un riguroso análisis de la construcción del edificio, articulado a partir de un exhaustivo corpus documental, inédito hasta el momento. Siguiendo la metodología habitual en sus investigaciones, Tovar analiza e interpreta de manera consecutiva los datos consignados en la documentación desde el comienzo de la fábrica, en 1629 hasta los últimos pagos consignados en 1641, exponiendo sus ideas de manera clara y concisa. La ausencia de fisuras en el discurso y en la investigación desarrolladas por Tovar, legitimaron sus propuestas a lo largo de los años.

De hecho, el único artículo significativo sobre la construcción y el edificio de la Cárcel de Corte estará nuevamente firmado por Tovar, en 1996¹⁹¹⁸. En esta ocasión, Tovar refuerza la paternidad de Gómez de Mora (prácticamente incuestionada), atendiendo principalmente al análisis del estilo de Mora en relación con el edificio y su portada, insistiendo en su carrera como arquitecto al servicio del Rey y de la Villa. Virginia Tovar alerta además del peligro que tiene “la reiterada adscripción de la traza de la Cárcel de Corte a Juan Bautista Crescenci, a Alonso Carbonel e incluso al maestro de obras que estuvo al frente del proceso de construcción, Cristóbal de Aguilera [...] El proceso de construcción de la Cárcel de Corte, nos avisa una vez más de las dificultades en las que se desenvolvían las obras del siglo XVII en la corte de España. Pero especialmente los nuevos documentos que aportamos, evidencian que en aquella época existía una clara separación entre el “tracista” o ideólogo de un edificio y el maestro constructor. Es posible que se coordinaran ambas actuaciones y propósitos, pero es evidente que quien se definía como “arquitecto” tenía una clara convicción sobre lo que representaba una actuación teórica, la definición creativa de un edificio, y por contraste el proceso de ejecución”¹⁹¹⁹.

Para Tovar, la cuestión de la autoría de la traza de la Cárcel de Corte presenta una fácil conclusión atendiendo al diferente estatus y competencias que tenían por una parte los arquitectos y por otra los constructores en el panorama arquitectónico cortesano. Esta

¹⁹¹⁸ TOVAR, Virginia, “Juan Gómez de Mora y la Cárcel de Corte de Madrid”, tirada aparte de *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, t. XXXVI, 1996, pp. 99-111. Previamente, analizó la intervención de Gómez de Mora y las características de la arquitectura del edificio en Ídem (1986), *op. cit.*, pp. 128-134. En el intervalo entre los dos principales artículos sobre la Cárcel de Corte publicados por Tovar, 1980 y 1996, el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Asuntos Exteriores reeditó nuevamente la importante monografía del conde de Altea en 1983 y publicó además un pequeño librito escrito por el diplomático José de Urbina y el arquitecto Alfonso Quereizaeta que supone una reelaboración de la obra de Altea, con el añadido de la nueva paternidad a Gómez de Mora, *vid.* URBINA, José Antonio de, *Historia y descripción de los Palacios de Santa Cruz y de Viana*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1987 (reeditado en 2000). Asimismo aparecieron algunos estudios en relación con la institución penitenciaria desde el punto de vista histórico y sociológico a cargo de M^a Dolores Vázquez así como algunas noticias puntuales acerca de la vida en la antigua cárcel (antes incluso de la construcción de la nueva sede) *vid.* ÁLVAR EZQUERRA, Alfredo, “Algunas noticias sobre la vida diaria en la cárcel de Corte de Madrid: la visita de 1588-1589”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 23, 1986, pp. 309-332; VÁZQUEZ, M^a Dolores, “La cárcel y los presos en el Madrid Barroco”, en *Villa de Madrid*, año 22, n. 82, 1957, pp. 31-42 e Ídem, *Las cárceles de Madrid en el siglo XVII*, Madrid, Ed. Complutense, 1992.

¹⁹¹⁹ Tovar se refiere a la publicación como apéndices de su artículo de dos documentos cuya noticia había ya apuntado el conde de Altea, sin citar su procedencia. Se trata del memorial redactado por el propio Gómez de Mora titulado “Relación de las Personas que son necesarias para la execución de la fábrica de la Cárcel Rel desta Corte [...]”, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y titulado *Sucesos del año 1629*, con la signatura Mss. 2361, ff. 536r^o-539v^o y ff. 540r^o-541r^o, *vid.* TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, pp. 107-109 y pp. 110-111.

diferenciación profesional, que para Tovar y otros historiadores resulta algo evidente, es uno de los pilares bajo los cuales se ha interpretado la arquitectura madrileña del siglo XVII: la diferencia existente entre el tracista y un eficaz maestro de obras; entre la figura intelectual que se mueve en el plano puramente especulativo y el mero constructor, cuyo terreno es la práctica a pie de obra. Bajo esta premisa, Tovar observa claramente esta dualidad ejemplificada en la Cárcel de Corte a partir de los dos protagonistas que afloran en la documentación: el arquitecto Gómez de Mora y el constructor Aguilera. Este análisis acerca de los límites de actuación del Arquitecto en el sistema de Obras Reales, también presente como argumento en favor de Gómez de Mora en su primer artículo de 1980, es ahora una cuestión latente para muchos historiadores de la arquitectura cortesana en la Edad moderna. Insertado en este contexto, el artículo de Tovar reforzaría la autoría de Gómez de Mora en el edificio de la Cárcel de Corte además de subrayar su línea de interpretación en esta polémica.

Antes de volver a revisar el proceso constructivo de la Cárcel de Corte, cabría cuestionarse: ¿es posible seguir manteniendo la participación de Crescenzi en la Cárcel de Corte, tal y como aseguró Ponz? Desde luego el contexto en el cual se inician las obras es muy favorable a su participación. Hemos analizado cómo en el verano de 1629, Crescenzi dará los primeros pasos para su admisión como miembro de la Junta de Obras y Bosques. La sintonía manifiesta con el Conde Duque, le abrió definitivamente las puertas de la corte y será en estos años cuando verdaderamente despliega una auténtica hegemonía artística, respaldado por importantes cortesanos y consejeros partidarios a su vez de las políticas de Olivares. Uno de estos protectores fue precisamente el comisario de la obra de la Cárcel de Corte, D. Francisco de Tejada, que estrechó sus vínculos con el marqués de la Torre a partir de estos años¹⁹²⁰. Analizamos cómo su relación debió producirse hacia 1629 (si no antes). Como veíamos, Tejada y Crescenzi trabajaron juntos en la construcción del palacio del Buen Retiro, donde además Tejada coincidió precisamente con Cristóbal de Aguilera que desde 1630 se ocupaba de la remodelación y la nueva construcción de los puentes y fuentes del llamado Prado de San Jerónimo¹⁹²¹.

¹⁹²⁰ AV, Secretaría, 3-614-3, s.f., 8 de junio de 1639, el secretario real Diego de Escobar indica cómo “en año de treynta los ss.rs Don F[rancis]co de Tejada del Con[sej]o y D. Ant[oni]o Chumacero siendo alcalde como protectores de la obra de la carcel real desta q[ue] me nombraron por s[ecretari]o para que como tal pasasen ante mi y de escrituras y autos y de mas cosas tocantes a d[ic]ha obra”. Tejada y Chumacero (quien sería nombrado Presidente de la Sala de Alcaldes en 1632) asistieron a la ceremonia de colocación de la primera piedra.

¹⁹²¹ Remitimos a LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 58-59 (ensanche del Prado de San Jerónimo) y pp. 103-106 (puentes del Prado de San Jerónimo). Tejada fue superintendente de las obras de la Plaza Principal del Palacio del Buen Retiro, financiada por el Consejo de Castilla, *vid.* BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 100, n. 48 y especialmente BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 306-313.

El enclave de la Cárcel de Corte nos lleva a considerar el peso de un último personaje: el Conde Duque de Olivares, patrono desde 1626 del Colegio y Convento de Santo Tomás, frontero precisamente del solar de la Cárcel¹⁹²². Los embajadores florentinos explicaban con todo lujo de detalles la inauguración de las reformas del Convento, patrocinadas por Olivares: *“Essendosi finita la fabbrica delle carcere maggiore di questo luogo con tanta spesa, che per essa s’impossero due giuli di più sopra ogni soma del vino, che entrasse in Madrid; la settimana passata vi si trasportano tutti i prigionieri, che prima stavono quivi vicino in alcune case vecchie del convento di S[anto] Tommaso dei padri domenicani, con promessa di aiuto di persone ricche et devote, di fabricare altra chiesa più spaziosa di quella che hanno al presente assai piccola; si gettano in terra le dette case et dovendosi fundare il nuovo tempio la M[ae]sta del re, che non lascia mai ni un atto di pietà et religione, che possa toccarli, volse assistere personarmente alla pied[r]a fundazionale per honore anche del med[esi]mo luogo sacro, del quale parte e protettore il Conte Duca”*¹⁹²³.

Por último, volvamos un momento a retomar la atribución de Antonio Ponz. Sabemos que el académico manifestó un gran interés por el edificio de la Cárcel de Corte y trató de evitar a toda costa el blanqueo de algunos elementos de su fachada. Esta restauración fue propuesta por el arquitecto Mateo Guill en 1781, quien pretendía “revocar” el edificio, pintando de nuevo sus ladrillos y encalando las estatuas y columnas de la portada¹⁹²⁴.

En una carta escrita por Ponz a D. Bernardo de Iriarte explica: “Al instante que recibí su papel de ayer se lo envié a rejón con el fin de que si el Señor Conde se hallaba en disposición de firmar, pusiese una orden al Gobernador de la Sala para impedir, sin más oficios, aquellas brutalidades. Le pareció que antes llamase yo al arquitecto, que es un tal Guill (gran naranjo, aunque académico) y le echase una paulina. En efecto, le escribí luego lo siguiente: ‘Una persona (Don Bernardo de Iriarte) de gran suposición, Consiliario de nuestra

¹⁹²² Curiosamente en este Convento de Santo Tomás, vivió y fue enterrado el pintor Juan Bautista Maíno, vinculado también al círculo de influencias de Olivares y de Crescenzi.

¹⁹²³ ASF, AMP, filza 4960, s.f. (21/4/1635). La reconstrucción del convento fue citado por Álvarez y Baena: “El de 1626 tomó el Patronato de esta Casa el Conde Duque de Olivares, y en el de 1635 se puso la primera piedra para una nueva Iglesia, en la que se empezó a trabajar lentamente, pero como en 14 de agosto de 1652 a las dos de la tarde se prendiese fuego a la Iglesia antigua con tal voracidad que en tres horas se abrasó todo el Templo y Convento, no quedando ni una celda, se doi priesa a concluir la Iglesia empezada, de suerte que en 1 de Octubre de 56 se colocó el Santísimo en todo lo que hace cuerpo de la Iglesia, y después de algunos años se labró la Capilla Mayor y media naranja”. No terminaron aquí las desgracias para esta fábrica, que sufrió el desplome de la techumbre en abril de 1726 y un nuevo incendio que acabó con el Altar, *vid.* ÁLVAREZ Y BAENA, Josef (1786), *op. cit.*, pp. 125-126.

¹⁹²⁴ Mateo Guill, discípulo de Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, fue alumno de arquitectura de la Real Academia de San Fernando y Teniente Director del Ayuntamiento de Madrid, ayudante del propio Ventura. Trabajó en varios proyectos relacionados con la Cárcel de Corte. En 1779, recibió el encargo de dibujar el edificio; en 1786, se ocupó de anexionar el oratorio del padre Salmerón (Academia de San Fernando, Comisión de Arquitectura, nº 12, 24/10/1786) y al año siguiente, proyectó la incorporación de la capilla del Salvador (Academia de San Fernando, Comisión de Arquitectura, nº 48, 13/3/1789). Estas intervenciones fueron objeto de duras críticas, orquestándose una verdadera campaña para desacreditar sus actuaciones, *vid.* SAMBRICIO, Carlos, “Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez”, en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1985, pp. 258-267.

Academia, acaba de escribirme un papel muy fuerte sobre el revoco de la Cárcel de Corte, pintura de los ladrillos, blanqueo de columnas y estatuas. Me añade que la Academia debe impedir tan grandes disparates, que a ella y a la nación entera desacreditan, y que me da este aviso para que yo pase los avisos convenientes. Dicho sujeto tiene facilidad de extender esta voz en Palacio y en donde quiere, y concluye su papel asegurándome de que se enojaría S. M., que tanto ama y protege las nobles artes. Le aseguro a V. M. Que me ha puesto en cuidado este papel, pues siendo buenas las estatuas, infaliblemente se han de alterar sus contornos con el cincelado y más fiados a canteros ignorantes. ¿Y cómo no ha de abominar persona de buen gusto al ver que a la materia de piedra, que es la más noble, se le quita su aspecto con el ridículo blanqueo, así de la barroqueña como del mármol? Sabe V. Md. Que he hecho la estimación debida a su persona y por tanto le escribo amistosamente y con tiempo, precaviendo alguna represión a la Sala o tal vez una orden superior que le sea a V. Md muy desagradable...'. Este papel hizo su efecto: al instante vino a mi casa el tal Guil y abrió su boca con decir que el sujeto que me había escrito entendía poco del arte. La respuesta fue: que entendía más que él y que, sobre todo, yo había ido a certificarme por mis ojos y hallé que tenía mil razones, viendo una columna y los escudos transformados en cal y excodar las estatuas, etc. No negó esta última operación y que sólo era lavarlas con extropajos. En conclusión, le dije terribles cosas, metiéndole gran miedo, que me ofreció que iba a suspender hoy sus operaciones y a quitar la cal a la columna y escudos; lo de los ladrillos no sé como lo ha de remediar, pues una de las torres ya está pintarrajeada. Sepa V. Md. Por último que dicho artífice, sin embargo de su cortedad, tiene bebidos los sesos a los Sres. De la Sala, a la Excma. Peñafiel, al Inquisidor General, etc. Y sepa también que la Academia le recogió su título años pasados y (a pesar de mi resistencia) se lo devolvió después por ruegos y peticiones. Es tan macho que ni sabe quien fue el Arquitecto de la Cárcel de Corte, ni el autor de las estatuas... Muchas borricadas creo que se han de hacer con motivo de estas fiestas; Me han dicho que los carmelitas descalzos también pintan la piedra de su fachada infame; se les había de haber mandado que la picasen''¹⁹²⁵.

Esta carta, que resulta un precioso testimonio de los criterios de conservación preventiva y restauración de edificios en el siglo XVIII, nos interesa por la implícita mención a Crescenzi como arquitecto de la fábrica, tal y como afirmó también en su *Viage de España*. Precisamente Ponz ridiculiza a Mateo Guill, el arquitecto y también académico responsable de la iniciativa, por no saber quien fue el autor de la Cárcel de Corte como si esta fuera una paternidad indiscutible. ¿Podría Ponz haber manejado alguna documentación, hoy inaccesible, que demostrara a ciencia cierta la intervención de Crescenzi en las obras? Dejando en suspenso esta cuestión, analicemos nuevamente la construcción del edificio en busca de nuevas pistas.

¹⁹²⁵ JORRO BENEYTO, Jaime (1979), *op. cit.*, pp. 105-107.

b) Revisión de su proceso constructivo

b. 1. Los orígenes de la Cárcel de Corte en Madrid (1541-1629)

Las primeras noticias documentales sobre la construcción de una cárcel para los presos del rey se fechan a mediados del siglo XVI. En 1541, la Villa de Madrid compró “el sitio y casas en que se edificó la Cárcel de Corte, frente a la parroquia de Santo Tomás”, en la parroquia de Santa Cruz. Se trataba de la compra de las casas de Alonso López, su mujer Ana de Morales y su cuñada Constanza, generando así el primer núcleo de las futuras edificaciones en el entorno de la Plazuela de Santa Cruz y el convento de Santo Tomás, concretamente en la manzana que lindaba con la calle Concepción Jerónima, que acabará siendo el acceso principal de los presos al recinto¹⁹²⁶.

La Villa decide tomar a su costa la construcción de este edificio, del mismo modo que varios años más tarde se encargará de reformar el cuarto de la Reina en el Alcázar de Madrid. El monarca, en este caso el emperador Carlos V, no quedó al margen de la nueva fábrica. Para ayudar a su construcción, hizo merced al Consejo de 300 ducados correspondientes a la recaudación de la alcábala para acudir a los reparos necesarios en la nueva Cárcel¹⁹²⁷. Al frente de las obras, situó al Maestro Mayor del Alcázar, Alonso de Covarrubias, citado en la documentación como “vecino de Toledo”. Todavía en 1542, Covarrubias debe asistir a “ver la obra que Tomás de Hita y Francisco García tienen a destajo [...] en la cárcel de corte en esta dicha villa”¹⁹²⁸. Entre la documentación se localiza un plano donde se muestra la planta de la primitiva obra, que en realidad más parece una redistribución de los espacios previos, que la construcción *ex-novo* de una verdadera fábrica.

La subida al trono de Felipe IV en 1621, trajo consigo el primer derribo de esta antigua cárcel y su nueva construcción en terrenos aledaños. Concretamente se procedió al derribo y ocupación de las casas pertenecientes a “Don Diego de Contreras, natural de la Villa de Escalona, y otras que también fueron propias de los herederos de Rebellón”, situadas en la

¹⁹²⁶ Esta documentación se encuentra en AV, Secretaría, 2-234-7 (1591): “Expediente de los gastos y reparos que Madrid costeó en la obra que hizo para la fundación de la cárcel de corte en las casas que compró de Alonso López, en el año de 1541 y 1542, y mapa de la planta y obra que se executó”. Esta información fue previamente ofrecida por JORRO, Jaime (1979), *op. cit.*, pp. 16-17. Muy posiblemente estas casas formarían la manzana 161.2ª, propiedad del D. Andrés de Pereda y Pereda, como informa la propia documentación del AV.

¹⁹²⁷ AV, Secretaría, 2-234-7, s.f. (15/11/1541).

¹⁹²⁸ AV, Secretaría, 2-234-7, s.f.

calle del Salvador¹⁹²⁹. El conde de Altea afirma que “en 1627 se desarrollaron los primeros trabajos, impulsados por los alcaides para construir la cárcel nueva”. No hemos podido confirmar este extremo, dado que las primeras noticias que relacionan a los Alcaldes con la solicitud de construir la nueva fábrica se registran en 1629¹⁹³⁰. Entre la documentación del Archivo de la Villa, hemos localizado varios pagos a diversas personas en razón de la deuda contraída por la ocupación de sus casas para construir la nueva cárcel, como ocurre en agosto de 1639 con Don Diego de Contreras¹⁹³¹. María Ortiz de Salcedo cobrará cierta cantidad “por la obra de la cárcel en las casas de doña m[arí]a ortiz de salcedo que [h]an servido de cárcel que [h]oy se adereza”, y también el presbítero D. García de Salcedo, al que se le pagan 200 reales “por un aposentillo que se había de hacer en sus casas donde antes estuvo la cárcel que para el servicio de ella se había desecho”¹⁹³². Además se especifica que aquí estuvieron las cocinas. La fecha en la cual se efectuó la compra de estos inmuebles no podemos asegurarla con certeza, dado que no hemos localizado las escrituras de cesión entre la documentación consultada.

b. 2. La Visita de los Alcaldes en julio de 1629. El memorial de Juan Gómez de Mora.

Las siguientes noticias acerca de nuevas construcciones en la Cárcel de Corte se producen en 1629, en relación con los alcaldes de Casa y Corte. El 6 de junio de ese mismo año el Consejo de la Villa, reunido en el Ayuntamiento, acuerda enviar a los señores regidores Juan de Pinedo, Juan del Castillo y Gabriel López de la Torre, para que acompañen al corregidor D. Francisco de Brizuela y Cárdenas en el “acordelamiento” del sitio donde los alcaldes “quieren labrar la Cárcel de Corte”¹⁹³³. Todavía el 25 de junio, se insiste en que es

¹⁹²⁹ MARTÍNEZ SALAZAR, Antonio (1764), *op. cit.*, pp. 320-321 y JORRO, Jaime (1983), *op. cit.*, p. 17 y ss. El conde de Altea supone que estas obras pudieron surgir en el contexto de las reformas emprendidas en la Plazuela de Santa Cruz, en 1621. Describe además la organización interna de esta prisión: “Al comenzar el XVII, la Cárcel de Corte ocupaba dos caserones de la calle del Salvador, conocidos por los nombres de sus primitivos propietarios: Rebellón y Salcedo. Sus naves revelaban un incipiente sistema de organización penal. Había una sala de linajes, o para caballeros, y otra denominada los ahorcados. Los gitanos, tenían otra sala aparte, y también tenía una cámara del tormento”.

¹⁹³⁰ La Sala de Alcaldes se encontraba situada en la antigua cárcel, al menos desde 1623, *vid.* GONZÁLEZ DÁVILA, Gil (1623), *op. cit.*, p. 404,

¹⁹³¹ AV, Contaduría, 3-614-3, D. Diego de Contreras, 638-1639 y 1640: “Recaudos de que se ha pagado el precio de las casas de D. Diego”. Al parecer se le debían satisfacer 300 ducados y los pagos eran efectuados por Miguel Ruiz, “receptor de los efecos aplicados para las obras y fábricas de la cárcel real desta corte”. El primero de los pagos que se consigna en esta documentación se remonta a 17 de diciembre de 1636, fecha en la cual Contreras y Doña Juana Çurita otorgan poder ante Francisco de Pereda y Lezcano, vecino de Escalona (como el propio Contreras), para que cobre en su nombre cierta cantidad ante el escribano real Andrés de Medina.

¹⁹³² AV, Secretaría, 3-614-3, s.f. (3/8/1639) y (13/8/1639). Dentro de los expropiados por las obras, cabe mencionar al doctor Juan de Saavedra, presbítero, a quien se le pagan “dos censos corridos, procedidos de la compra de sus casas en que se labró la cárcel” en AV, Secretaría, 3-614-3, s.f. (13/8/1640).

¹⁹³³ AV, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, t. 44, rollo 445/87, f. 514vº.

necesario “tomar resolución en lo de la labor de la cárcel de corte”¹⁹³⁴. Pocos días después (antes del 3 de julio) debió producirse esta visita y el acordelamiento de los terrenos, observándose entonces algunas discrepancias entre los alcaldes y los regidores de la Villa¹⁹³⁵.

D. Francisco de Ballejo “secreatario de su Mag[esta]d y su escrivano de cámara más antiguo”, escribió al corregidor Brizuela para decirle que “la contradicción que m[er]ce]d ha hecho en la obra de la Carcel de Corte se a bisto en el Consejo y le a mandado le abise para que la v[ill]a informe las causas que tiene para hacerle”. Ante esta petición, la Villa informa que “abiendo entendido que con el d[ic]ho edificio quieren salir a la plaçuela tomando los sitios de la calle publica no pueden dejar de representar el daño que se sigue de ensangestarla en parte que tanto conviene sea muy ancha y capaz”¹⁹³⁶. Estas discrepancias surgieron porque la planta que se les mostró a los representantes de la Villa en el momento de ir a acordelar los terrenos del edificio “parecía se salían con la d[ic]ha obra seis pies por la esquina del Colegio [de Santo Tomás] y otro tanto en la esquina de la calle que baja a la concepción ger[onim]a que por ser en parte tan publica y de tanto concurso parescio representarlo a los señores del Cons[ej]o”¹⁹³⁷.

El día 4 de julio, Brizuela presenta a los miembros del Ayuntamiento “una Planta que le remitió el s[eñor] D. Agustín de la Mota fiscal de la sala de los SS. Alcaldes desta corte del sitio en que sea de labrar la Cárcel de Corte que está firmada de Xpoval de Aguilera alarife desta v[ill]a su fecha en tres deste presente mes”. La planta muestra, como ya indicaba Tovar, el replanteamiento en las medidas del perímetro del nuevo edificio que realizó Aguilera “y queda sin hacer agrabio a nayde”¹⁹³⁸. Este nuevo replanteamiento parece conveniente a todos los asistentes, que acuerdan aceptar los cambios y la nueva planta propuesta.

La intervención de Aguilera en esta ocasión, que parece correr por cuenta de la Sala de Alcaldes y del Consejo, queda justificada por su condición de “alarife de la villa”,

¹⁹³⁴ *Ibídem*, f. 527vº.

¹⁹³⁵ AV, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, t. 44, f. 532, citado en TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, pp. 12-13, n. 13 y 14.

¹⁹³⁶ AV, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, t. 44, f. 531.

¹⁹³⁷ AV, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, t. 44, f. 532rº.

¹⁹³⁸ AV, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, t. 44, f. 532rº y vº: “Habiendo ajustado el sitio que tiene la Cárcel Real desta Corte se ha hallado de largo 225 pies y quedan perdidos en la bocacalle de la esquina de la botica 25 pies por la parte de delante y por la de atrás ninguna cosa como lo muestra la aguada amarilla que está en la misma parte y la esquina referida que da con la paralela del Colegio sin salir cosa ninguna a la calle = La esquina del poniente que baja a la Carnicería sale del edificio viejo de la Cárcel 3 pies como lo demuestra la aguada colorada y se queda a la callejuela que baja a ala Concepción por la parte de abajo del ancho que hoy se tiene que son 12 pies, y por la parte de arriba queda de 24 como lo muestra una aguada amarilla y por la parte de atrás se toma de la callejuela del mediodía 8 pies como lo muestra la aguada colorada y por delante del edificio se entran 8 pies como lo demuestra la aguada amarilla, queda este sitio de largo 225 pies y de ancho 125 y esta conformidad está ajustada con las traças que tengo hechas y queda sin hacer agravio a nayde. En Madrid a 3 de julio de 1629. [firmado] Cristóbal de Aguilera”, ofrecemos nuestra propia transcripción del documento, algo diversa de la contenida en Tovar, TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, pp. 12-13, n. 13 y 14. Aguilera soluciona el problema al trasladar los ocho pies (unos 2,16 m.) que anteriormente se habían tomado a la plazuela de Santa Cruz, a la parte posterior del edificio.

desempeñando una de las funciones principales de estos arquitectos municipales: “vigilar las actuaciones de mejora, mantenimiento, reforma o edificación de nueva planta que afectasen a los inmuebles de la Villa y a su configuración urbana, sin intervenir en su ejecución material, sino velando únicamente porque se respetaran las condiciones de decoro, ornato y policía que se había dispuesto el municipio para favorecer la causa pública; arbitrando soluciones para los conflictos que surgieran entre dos o más partes”¹⁹³⁹. La planta descrita, que no hemos podido localizar, tendría como único objetivo esclarecer las correcciones técnicas efectuadas en el perímetro del edificio (mediante el uso de aguadas “amarillas y coloradas”), salvaguardando los mermados intereses de la Villa.

La premura con la que se pretendía comenzar las obras queda patente cuando al día siguiente, el 5 de julio de 1629, “por orden de Felipe IV se comenzaron a derribar las casas de Don Diego de Contreras natural de la villa de Escalona y vecino desta villa para labrar en ellas la Carcel real desta corte, siendo comisarios para la dicha obra el s[eñor] licenciado D. F[rancis]co de Tejada, del C[onsejo] de su Magestad, y el licenciado Ant[oni]o Chumacero de Sotomayor, alcalde de su casa y corte, y el l[icencia]do D. Agustín Xilimón de la Mota, fiscal de su Mag[esta]d en la cárcel real della”¹⁹⁴⁰. Pocos días más tarde, el 12 de julio de 1629, Juan Gómez de Mora eleva sus quejas ante la Sala de Alcaldes, manifestando su amplio descontento por lo que considera una mala praxis por parte de los responsables de la construcción de la fábrica. En su exposición (el citado memorial de la BNE), Gómez de Mora hace explícita alusión a dos trazas diferentes que elaboró para la Cárcel de Corte, ninguna de las cuales fueron tenidas en consideración por la Sala de Alcaldes: “Tengo en limpio la traça que bio la Sala el otro día con las enmiendas que parecieron y [h]an ido a ella otras comodidades muy necesarias y otras cosas que [h]an de dar lustre a toda esta obra que asta agora la Sala no [h]a pedido ni yo abia caydo en ello pero las cosas se ban estudiando cada día y asi siempre [h]abrà que añadir o quitar y esto sucede en todas las obras del mundo. También tengo hecha la fachada en forma grande muy diferente de la primera que a las personas que la [h]an bisto les agradado el modo por tener algunas cosas nuevas”¹⁹⁴¹.

¹⁹³⁹ Remitimos al estudio de BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “El cuerpo de alarifes de Madrid. Origen, evolución y extinción del empleo”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXVIII, 1990, pp. 467-493 (p. 471). Asimismo, TOAJAS ROGER, M^a. Ángeles, “Los alarifes en Madrid y Sevilla en el siglo XVII”, en *V Jornadas de Arte Velázquez y el Arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 179-185.

¹⁹⁴⁰ JORRO, Jaime (1983), *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁴¹ JORRO, Jaime (1979), *op. cit.*, pp. 44-45, n. 4 y TOVAR, Virginia (1996), *op. cit.*, p. 110 (f. 540 del manuscrito). El memorial forma parte de una colección facticia de documentos de muy diversa índole, fechados en 1629. Por tanto, no tenemos más datos sobre el contexto en el cual se insertó la misiva, aunque por su contenido se deduce que estaba dirigida al presidente de la Sala de Alcades de Casa y Corte o incluso a Don Francisco de Tejada, ministro del Consejo de Castilla, que junto con D. Antonio Chumacero fue responsable de la supervisión de la construcción de la Cárcel desde los primeros años. En 1632, fue nombrado presidente de la Sala de alcaldes D. Antonio Chumacero, miembro también del Consejo de Castilla. Sobre el funcionamiento de la Sala de Alcaldes, *vid.* DE LA GUARDIA, Carmen, “La Sala de Alcaldes de Casa y Corte. Un estudio social”, en *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea*, n° 14, 1994, pp. 35-64 y DE PABLO, José Luis, *Justicia, Gobierno y Policía en la Corte de Madrid: la Sala de Alcaldes de Casa y Corte (1583-1834)*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

Con esta primera traza, Gómez de Mora pudo incluir un “papel de las personas que parece son menester poner para la ejecución de la obra de la Cárcel habiendo de darse a jornal”, aunque recomienda que no se utilice este procedimiento que encarece los costes de producción en obras de envergadura: “y el azerse obras grandes a jornal es quando de suyo tienen de ordinario personas salariadas perpetuamente, como se hace en las Casas Reales, Iglesias, Catedrales [...] y aún en ellas por haver reconocido los ynconbenientes que [h]ay y grandes gastos, se dan destajos a diferentes maestros como se hizo en la fábrica de San Lorenzo en Real y se a hecho y aze en el Alcázar de madrid y en la Santa Yglesia de Toledo donde se [h]an dado obras de solo manos dando por precisos la tasación conforme se ofrece la priesa”. Gómez de Mora argumenta con buenas razones cuál podría ser fórmula más rápida y económica para emprender la nueva construcción, aunque no sabemos si esta consulta le había sido previamente requerida.

Solo con esta información, no podemos verificar que la Sala de Alcales encargase en exclusiva a Gómez de Mora la elaboración de una traza para comenzar la obra. Sabemos que la solicitud de varias trazas a distintos maestros para realizar una obra era un procedimiento habitual en obras encargadas por la Villa y la Monarquía, especialmente aquellas como el panteón escorialense, que revestían especial envergadura. Aunque no tengamos constancia de la celebración de un concurso propiamente dicho, los alcaldes podrían haber barajado trazas diversas antes de tomar una decisión definitiva. Es evidente que a Gómez de Mora se le solicitaron trazas, pudiendo presentar sus propuestas ante la Sala de Alcaldes. Pero esa traza no contó con el beneplácito del comitente y los Alcaldes manifestaron ciertas objeciones o “enmiendas”, especialmente en lo tocante a la fachada principal que Gómez de Mora decide replantear en una segunda traza (que ya no fue admitida por la Sala).

Desde luego, debió existir una maniobra orquestada para dejar fuera a Gómez de Mora del proyecto si tenemos en cuenta las amargas quejas del Maestro Mayor: “Por acá me [h]an dicho que la Sala [h]a escojido los traços de Aguilera por mejores y si esto es así no será necesario se bea lo de acá y cierto es que si el S[eño]r D. Agustín no le hubiera dado mi traça quando yo estaba fuera en Salamanca no hubiera hecho traças ni entendido el trabajo y Relación que para esta fábrica y para sus oficinas eran menester y así se lo supliqué al S[eño]r don Agustín y no me hizo merced. Pues habiendo yo empezado a traçar no era bien dar la mano a Aguilera en esto pero aunque yo le tengo por hombre de bien y gran maestro no por traçador y echase de ber que si a echo algo asido con ayuda y pues nunca V[uestra] M[erced] ni el S[eño]r D. Agustín me an querido açer m[erced] de mandármelas enseñar sin duda a sido traça suya para que no conozca yo mis obras y mi trabajo en sus manos”¹⁹⁴².

¹⁹⁴² JORRO, Jayme (1979), *op. cit.*, p. 44 y TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, pp. 5-24. (f. 541 del manuscrito).

Gómez de Mora se muestra airado por la decisión de la Sala de escoger las trazas de Aguilera en parte porque: “abiendo yo empeçado a traçar no era bien dar la mano a aguilera en esto”¹⁹⁴³, y además porque Aguilera, “hombre de bien y gran maestro”, no es trazador y forzosamente tendría que haber realizado sus trazas del edificio con ayuda. Concretamente, a partir de los planos que él mismo había previamente facilitado al fiscal, Don Agustín Xilimón de la Mota¹⁹⁴⁴. Enérgico en sus propuestas y peticiones, el Maestro Mayor llega incluso a involucrar al Monarca: “Yo he deseado mucho serbir a la sala y en particular a V[uestra] m[erced] a quien le soy muy aficionado y siento mucho no se me [h]aga en esto m[erced] y justicia dando ocassion a que el pueblo diga lo que no es justo pues quando no fuera mi suficiencia [h]abia de ser por la autoridad de mi oficio y más siendo obra Real y que ya desea su Mag[esta]d ber las traças y que yo le de q[uen]ta de todo yo no las puedo dar sin saber de que ni la ultima resoluçion v[uestra] m[erced] me mande lo que [h]e de açer que aqui me tendrá siempre para serbirle con mucho gusto [...] de la posada a 12 de julio de 1629 años Ju.a gomez de mora”. El Maestro Mayor de las Obras Reales confía no sólo en su “suficiencia” sino además en la “autoridad de su oficio”, el de Maestro Mayor y Trazador Mayor de las Obras Reales, subrayando a continuación el respaldo del Rey quien “desea ver las trazas” y que sea el propio Gómez de Mora quien le “de cuenta de todo”. Un órdago en toda regla, ya que en las obras de la Cárcel de Corte no parece que interviniese la Junta de Obras y Bosques ni tampoco el Monarca.

Recapitulando, podemos intentar reconstruir la maniobra de los alcaldes. Posiblemente habiéndose enterado de la nueva construcción del edificio de la Cárcel, el Maestro Mayor habría presentado unas primeras trazas ante la Sala de Alcaldes intentando obtener la dirección de la nueva fábrica y el consiguiente sobresueldo que podría conllevarle¹⁹⁴⁵. Podemos también deducir que estas trazas no fueron del total agrado de los responsables de la nueva fábrica, y por ello tuvo que volver a rehacerlas, añadiendo por ejemplo una nueva portada. Las primeras noticias que tenemos sobre el deseo de los Alcaldes de construir la cárcel se fechan a principios de junio de 1629, y a primeros de julio del mismo año las trazas están perfectamente decididas y son ratificadas en su perímetro por Aguilera. Si

¹⁹⁴³ *Ibídem*, p. 110

¹⁹⁴⁴ *Ibídem*, pp. 110-111 (f. 541 del manuscrito). Toda esta maniobra se realizaría además aprovechando un viaje de Gómez de Mora a la ciudad de Salamanca. Aunque estos datos pudieran ayudarnos a esclarecer los límites en los que se decide la traza del edificio, no resulta tarea fácil. Al parecer, en mayo de 1629 Gómez de Mora visitó por última vez las obras de la Clerecía, como indica GARCÍA, Antonio y AUBACH, M^a Teresa, *La Universidad Pontificia de Salamanca: sus raíces, su pasado, su futuro*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1989, p. 148. Sin embargo, el 25 de junio del mismo año ya ha regresado a Madrid, donde supervisa las obras del empedrado y aderezo de palenques y toriles de la Ppaza de la Priora, *vid.* AV., Libro de Actas, t. 44, f. 522. Parece precipitado que Gómez de Mora emprenda un nuevo viaje entre el 26 de junio y el 12 de julio. La cuestión de las trazas tuvo que decidirse en estas mismas fechas, coincidiendo con su regreso a la corte y con su efectiva presencia en Madrid.

¹⁹⁴⁵ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2013), *op. cit.*, p. 253.

verdaderamente el fiscal, Agustín Xilimón, entregó a Aguilera las primeras trazas ejecutadas por Gómez de Mora, estas tuvieron que ser modificadas, especialmente en su portada, dado que la primera solución ofrecida por el Maestro Mayor no había convencido a la Sala.

Al igual que sospechaba Gómez de Mora, consideramos que existen razones suficientes para demostrar la necesaria presencia de un arquitecto experimentado para realizar estas modificaciones junto a Cristóbal de Aguilera, cuyas intervenciones pueden limitarse a las correcciones efectuadas en el perímetro, derivadas de su autoridad como alarife de la Villa, y a su posterior contratación de la construcción, como veremos.

b. 3. Cristóbal de Aguilera y su implicación en la fábrica

Es muy poco lo que en realidad sabemos sobre Cristóbal de Aguilera, calificado por Tovar como un “hombre altivo y de gran osadía”¹⁹⁴⁶. Tovar suponía que Aguilera fue natural de Argamasilla de Alba (localidad de Ciudad Real, muy próxima a Tomelloso)¹⁹⁴⁷. No existe, hasta el momento, ningún dato que permita analizar sus primeros años de actividad arquitectónica, ni su traslado a la corte, después de una posible estancia en tierras toledanas¹⁹⁴⁸. Tras la muerte de Juan Bautista Monegro en 1621, Aguilera presentó su candidatura ante la Junta de Obras y Bosques para ocupar la vacante de Aparejador del Alcázar de Toledo (al quedar suprimido por innecesario el título de Maestro Mayor), donde se presentaba como “alarife y gran tracista”¹⁹⁴⁹.

¹⁹⁴⁶ No existe ningún estudio sobre la actividad profesional de Aguilera (como tampoco de otros tantos alarifes, maestros de obras y demás profesionales vinculados con la construcción en la corte). El marqués de Saltillo publicó unas breves noticias sobre su participación en el convento de los Capuchinos de la Paciencia y en el de Nuestra Señora de las Maravillas, *vid.* SALTILLO, Marqués del (1948), *op. cit.*, p. 169 y pp. 187-189. Virginia Tovar localizó una importante documentación sobre Aguilera, su partida de defunción, testamento e inventario de bienes, trazando con ello un somero perfil de las obras en las que declaraba haber participado, *vid.* TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 9, n. 2, 3 y 4.

¹⁹⁴⁷ Tovar llegó a esta conclusión ante la orden dada por Aguilera de dotar con un “honramiento entero para el altar mayor (frontal, casulla y vestido) para nuestra señora de la Encarnación”, en la iglesia parroquial de Argamasilla de Alba, *vid.* AHPM, Pº. 6227, f. 995vº-996rº.

¹⁹⁴⁸ Con anterioridad podría haber vivido en Sonseca (Toledo), como confirmaría la denuncia interpuesta en 1596 contra Francisco Arroyo, familiar del Santo Oficio y vecino de Sonseca, a instancia de Cristóbal de Aguilera, vecino de Sonseca, sobre haber dado palos a Cristóbal de Aguilera, *vid.* AHN, INQUISICIÓN, 50, Exp. 5.

¹⁹⁴⁹ AGS, Casa Real, leg. 329, f. 404, citado en MARÍAS, Fernando (1986), *op. cit.*, t. IV, p. 74 y p. 73, n. 159. Concurrió en esta ocasión, con Andrés de Montoya, Andrés de la Sierra, Toribio González, Jorge Manuel Theotocópuli y Juan de Villanueva, único maestro procedente del entorno madrileño (aparejador del Alcázar).

Una vez instalado en Madrid, debió ingresar en el cuerpo de alarifes de la Villa con anterioridad a 1621¹⁹⁵⁰. El 11 de agosto de 1626, fue nombrado veedor (también llamado fontanero mayor o maestro mayor) de las fuentes de la Villa, con un salario de 200 ducados anuales, sustituyendo en su cargo al veterano Gabriel López¹⁹⁵¹.

Para su consolidación en la administración de las obras de la Villa, Aguilera contaba con el fuerte respaldo de Juan de Pinedo, regidor de la Villa de Madrid, quien defendió su candidatura frente a la del también alarife Pedro de Pedrosa, candidato propuesto por la propia Villa. Pinedo entendía que Aguilera resultaba más conveniente al puesto, dada su menor edad y sus cualidades: “inteligente y perito y que pueda bisitar las obras en todos t[iem]pos y particularmente las que estan debajo de tierra”¹⁹⁵². Su nombramiento fue ratificado por los miembros de la Junta de Fuentes: el superintendente D. Baltasar Xilimón de la Mota, y los comisarios Francisco de Brizuela y el propio Juan de Pinedo. Siendo un cargo vitalicio, Aguilera desempeñó el oficio hasta su muerte, en 1647, sustituido entonces por el fontanero Pedro de Sevilla¹⁹⁵³. Dentro de sus oficios y competencias se encontraba la asistencia ordinaria a todas aquellas obras bajo la supervisión y control de la Junta de Fuentes,

¹⁹⁵⁰ La primera noticia que hemos localizado de Aguilera en Madrid, fue citada por Lopezosa en relación con la petición de “Cristóbal de Aguilera, maestro de obras” para que se tase lo que lleva construido de una casa para los Guardas del Prado de los Recoletos Agustinos, en noviembre de 1618, *vid.* AV, Secretaría, 1-89-76, citado en LOPEZOSA APARICIO, Concepción (2005), *op. cit.*, p. 136 y p. 151, n. 4. Por otra parte, en septiembre de 1625, Aguilera titulado “alarife de la Villa de Madrid”, debe tasar las casas compradas a Eugenio Rodríguez en la calle del Mesón de Paredes para situar en su lugar una fuente por orden de la Junta de Fuentes, *vid.* AV, Junta de Fuentes, Libro de Acuerdos, 1617/30 (rollo 809/89), f. 157.

¹⁹⁵¹ Este puesto ya lo ejercía pocos días antes, *vid.* AV, Secretaría, 1-91-2, s.f.: “(20/7/1620) en cumplimiento del Auto [...] y por haberse muerto Gabriel López veedor de las fuentes desta v[ill]a [Aguilera] ha visto el reparo que Juan del Río maestro de fontanería ha hecho en la calle de la Arena, en el viaje de agua que va a la casa donde posa su S[u] S[eñor]ia Ilustrisima el S[eñor] D. Francisco de Contreras”.

¹⁹⁵² El nombramiento en AV, Junta de Fuentes, Libro de Acuerdos, 1617/30 (rollo 809/89), f. 166: “En Madrid a once de agosto de 1626 se juntaron los señores licenciado Baltasar gilimon de la mota del consejo de su mag[esta]d y su contador mayor de castilla y francisco de brizuela y cardenas corregidor de la d[ic]ha v[ill]a y juan de pinedo reg[id]or della = Que por ser muerto gabriel lopez beedor de las obras de las fuentes y aber de de nombrar a persona que sirva el d[ic]ho oficio abiendo visto el acuerdo del ayuntamiento desta villa sobre que se nombre a P[edr]o de Pedrosa alarife della el qual dice el Juan de pinedo no puede servir el d[ic]ho oficio por su mucha edad y porque para el exercicio del es menester persona que sea ynteligente y perito y que pueda bisitar las obras en todos t[iem]pos y particularmente las que estan debajo de tierra y por la satisfacion que se tiene de xptoal de aguilera alarife desta villa en quien concurren la suficiencia y partes que se requiere para el dicho oficio se nombra al d[ic]ho xptoal de aguilera por beedor de las d[ic]has obras para que por el t[iem]po que fuere la voluntad de la Junta sirba el d[ic]ho off[ici]o y vea y visite todas las d[ic]has obras y [h]aga lo mismo que hacia el d[ic]ho gabriel lopez por lo cual se le [h]ayan de dar doscientos ducados de salario que del se pagavan en cada un año sin que por razon de las visitas que hiciere [h]aya de pagarsele otra cosa alguna los quales se le paguen de lo que esta aplicado para las d[ic]has obras”. Como en tantas ocasiones, no parece que cobrara con mucha puntualidad: AV, Secretaría, 1-91-2, s.f.: “Xptoal de aguilera veedor de las obras de las fuentes desta v[illa]a digo que v[uestra] s[eñor]ia y la junta me hizo m[er]ced de nombrarme por tal beedor en once dias del mes de agosto de mil seiscientos y v[ein]te seis por el tiempo que fuese la boluntad de la Junta con ducientos ducados de salario en cada un año como consta del dicho nombramiento y atento que es pasado un año que se cumplio a once de agosto deste seiscientos y veintisiete a v[uestra] s[eñor]ia suplico se sirba de mandar se me libren los dichos ducientos dcuados del d[ic]ho año que en ello rrecibire m[er]ced”.

¹⁹⁵³ LOPEZOSA APARICIO, Concepción (2005), *op. cit.*, p. 151, n. 4. Aguilera falleció en 1647, siendo enterrado precisamente en la parroquia de Santa Cruz, citado en TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 9, n. 3 y n. 4. Estuvo además casado con Doña Gabriela de Angulo, que fue quien realizó el inventario de los bienes de su difunto esposo, en AHPM, Pº 6233, f. 150.

que coordinaban la importante y necesaria tarea de abastecer la Villa de sus necesidades de agua. Por ello se encargaban del trazado, gestión y buena conservación de los llamados “viajes de agua” y la traza de fuentes, abrevaderos y canalizaciones para el servicio de los particulares y la Corte, que también se beneficiaba del abastecimiento¹⁹⁵⁴.

Su actividad como constructor se vio notablemente incrementada con su participación en las obras del palacio real del Buen Retiro, desde las primeras reformas iniciadas en el Prado de San Jerónimo que corrieron por cuenta de la Villa¹⁹⁵⁵. En su introducción en las Obras Reales, pudo tener que ver su relación con D. Francisco de Tejada que ocupó la superintendencia de la Junta de Fuentes tras la muerte de Xilimón de la Mota, el 9 de septiembre de 1629. En calidad de responsable de la Junta de Fuentes, Tejada supervisó los viajes de agua para el abastecimiento del estanque grande y los jardines del Retiro, además de ser nombrado superintendente para la construcción de la plaza principal cuya financiación corrió a cargo de los Consejos¹⁹⁵⁶. Cristóbal de Aguilera fue el responsable de ambas intervenciones, contando con la directa supervisión de Tejada (además de Crescenzi, en calidad de responsable último de las obras)¹⁹⁵⁷.

De momento, la construcción de la Cárcel de Corte es la primera gran empresa edilicia en la que se rastrea la presencia como constructor de Aguilera, cuya actividad anterior en ese sentido nos es desconocida. La adjudicación de su construcción, que debió producirse en el mes de julio de 1629, marcó un notable punto de inflexión en su carrera profesional que a

¹⁹⁵⁴ De hecho el correcto servicio a la Junta de Fuentes exige que Aguilera deba tomar “cabalgadura y mozo”, por lo cual solicita un aumento de 100 ducados de sueldo a la Junta en enero de 1628, *vid.* AV, Junta de Fuentes, Libro de Acuerdos, 1617/30 (rollo 809/89), f. 180.

¹⁹⁵⁵ En paralelo a las primeras reformas planeadas por Olivares y dirigidas por Crescenzi en el cuarto real de San Jerónimo, a finales de 1630, comenzaron las obras del ensanche del Prado de San Jerónimo: el 1631 Aguilera dio las Condiciones para el ensanche y apertura de una tercera calle en el Prado de San Jerónimo, *vid.* LOPEZOSA APARICIO, Concepción (2005), *op. cit.*, pp. 58-59. Los documentos citados en Ídem, *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital, paseo de Agustinos Recoletos, paseo del prado Viejo de San Jerónimo y paseo de Atocha*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctorales, Madrid, 1999, t. II, Doc. nº 1.

¹⁹⁵⁶ La Junta de Fuentes debía correr con la conducción del agua a San Jerónimo, como consta por la solicitud de dineros y pagos efectuados a los trabajadores, *vid.* AV, Junta de Fuentes, Libro de Acuerdos, 1617/30 (rollo 809/89), ff. 69, 91-92v.

¹⁹⁵⁷ A partir de 1633, Aguilera contratará parte de la construcción de la Plaza Principal, *vid.* BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 66 y p. 100. Para la actividad de Aguilera en el Retiro, remitimos a BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 299 y ss.

partir de este momento despegar con la adjudicación de importantes fábricas, especialmente en el Buen Retiro y las obras del convento de las Dominicas de Loeches¹⁹⁵⁸.

Virginia Tovar consideró que el papel de Aguilera en la construcción de la Cárcel de Corte, y en las demás fábricas en las que rastreaba su presencia, era el de un constructor/maestro de obras sometido a la autoridad del arquitecto principal, papel desempeñado bien por Juan Gómez de Mora en el caso de la Cárcel de Corte o bien por Alonso Carbonel en el Retiro y Loeches. Aguilera se encargaría por tanto de la “realización práctica del edificio, el que coordina semanalmente el equipo de oficiales, peones y materiales, el que custodia los planos del edificio y en algunos casos incluso dibuja y aclara por parcelas las dudas que se presentan a lo largo de su proceso de levantamiento”¹⁹⁵⁹.

Para Blanco Mozo o Brown y Elliot, Aguilera ejercía el papel de un moderno contratista de obras en las fábricas en las que intervenía, una opinión que compartimos¹⁹⁶⁰. La confianza que depositaban los principales responsables y promotores de las obras, y las ventajosas rebajas y precios que imponía, le permitían hacerse fácilmente con los contratos para la construcción que después subcontractaba y dirigía entre las cuadrillas de trabajadores y operarios que mejores precios le ofrecieran y que solían ser colaboradores habituales de otras empresas o de su entorno. Por ejemplo, en la documentación de la obra de la Cárcel de Corte, Aguilera aparece cobrando “a cuenta de lo que hubiere de haber y se le mandare pagar por la ocupación, asistencia y trabajo que ha tenido en la dicha obra”, siempre en términos muy diferentes al resto de maestros que sí ejecutan materialmente la fábrica¹⁹⁶¹.

En Aguilera se delega el control de sus cuadrillas, debiendo ratificar con su firma las libranzas de los oficiales y maestros que intervenían en la fábrica. Los nuevos protagonistas de la política edilicia de la Villa y Corte, vinculados todos ellos al círculo de Olivares, y la fiebre edilicia que desplegaron a partir de la década de los años 30, benefició sin duda al

¹⁹⁵⁸ Para la intervención de Aguilera junto con Carbonel en Loeches, que comienza en marzo de 1635, seguimos el análisis de BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 290-293. El propio Aguilera en su testamento, citado por Tovar, declara cómo le restan debiendo por: “la obra de la torre de la yglesia de Santa Cruz = y de la obra que hice en el convento de los capuchinos de la calle de las Ynfantas = y lo que se me debe y deviere de la obra que está a mi cargo del ayuntamiento y cárcel real desta villa que estoy labrando”. En el inventario posterior, se añade que se le deben cantidades por el “palacio real de buen retiro y en la cárcel r[ea]l desta villa y en los conventos de loeches marabillas capuchinos y arrepentidas de que se [h]a de ajustar la cuenta por no estarlo asta ahora”, *vid.* AHPM, Pº 6233, f. 154. Sobre Aguilera y el convento de los Capuchinos, *vid.* BARRIO MOYA, José Luis, “Cristóbal de Aguilera y el desaparecido Convento de los Capuchinos de la Paciencia de Cristo”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 18, 1981, pp. 187-191.

¹⁹⁵⁹ TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁶⁰ BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 94 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.* pp. 309 y 293.

¹⁹⁶¹ AV, Secretaría, 3-614-3, s.f. (4/12/1639). Registro de pago de Miguel Ruíz.

veedor de las fuentes de la Villa en detrimento significativo de otros contratistas y alarifes¹⁹⁶². Su experiencia, primero como alarife y después como veedor de la Junta de Fuentes, le había proporcionado buenos contactos con los miembros del círculo de Olivares: recordemos a Xilimón de la Mota, Francisco de Brizuela, el regidor Pinedo o el propio Tejada, todos ellos vinculados en mayor o menor medida con la génesis de la Cárcel de Corte.

El perfil profesional de Aguilera nos demuestra un eficaz contratista, con importantes conocimientos en materia arquitectónica, pero limitada capacidad como arquitecto tracista, como denunciaba Gómez de Mora¹⁹⁶³. El análisis de las autoridades protagonistas de la construcción de la Cárcel de Corte también nos confirma cómo la presencia de Gómez de Mora en esta empresa era claramente *non grata*, como tampoco lo fue en el Palacio del Buen Retiro ni en Loeches¹⁹⁶⁴.

c) Septiembre de 1629: inauguración y primeros años de las obras

Las obras de la Cárcel de Corte se inauguraron solemnemente el 14 de septiembre de 1629, en presencia de las máximas autoridades de la Villa¹⁹⁶⁵. Virginia Tovar suponía que, entre 1629 y 1635, “la obra de cantería y albañilería se ejecutó en su proceso más sustantivo”¹⁹⁶⁶. Sin embargo, salvo alguna noticia de carácter aislado, hasta 1637 no

¹⁹⁶² En una sociedad clasista y fuertemente jerarquizada, Aguilera intentó potenciar sus diferencias con el resto de operarios al estar en posesión del título de familiar de la Santa Inquisición desde 1626, AHPM, Pº 6233, f. 154, citado también por SALTILLO, Marqués (1948), *op. cit.*, p. 167. Familiar del Santo Oficio fue también el alarife y maestro de obras Cristóbal de Murcia (*ibídem*, p. 190). A lo largo de su carrera, Aguilera mostró una considerable ambición por lograr una posición socialmente privilegiada y conseguir cierta holgura económica, como tantos otros trabajadores de las Obras Reales, adquiriendo títulos como el de Tasador General de los Pleitos de los Consejos (ratificado mediante Real Cédula el 30 de marzo de 1639, *vid.* AHPM, Pº 6233, f. 150vº), o el de Alguacil Mayor del Adelantamiento de Campos y ciudad de Palencia (adquirido el 6 de agosto de 1644), así como una importante cantidad de bienes raíces y censos sobre distintas propiedades en la ciudad de Madrid. En 1633 comienza la apertura del pleito de Hidalguía, cuya documentación se encuentra en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Sala de Hijosdalgo, Caja 898, 2 (1633): “Pleito de Cristóbal de Aguilera, familiar del Santo Oficio, vecino de Madrid y Redueña (Madrid)”. Finalmente consiguió instituir un mayorazgo que heredaría su sobrino Manuel de Aguilera, ya que aunque había contraído matrimonio con Dña. Gabriela de Angulo no parece que tuvieran descendencia legítima. En su testamento, declara herederos a sus cuatro sobrinos, hijos de su hermano Pedro de Aguilera: Manuel y Cristóbal (que todavía en 1647 deben ser menores de edad, o por lo menos no han “tomado estado”) y Catalina y Mariana, esposas respectivamente de D. Juan Martínez de [Roytiguí?] y de Francisco de Angulo (¿pariente quizá de Gabriela?), *vid.* AHPM, Pº 6233, f. 150vº. Acerca del mayorazgo, conservamos alguna documentación sobre la rendición de censos que otorgan los testamentarios en favor de Jerónimo Rodríguez de Campo, en AHN, Secc. Nobleza, títulos y familias, 1451/5 y Bornos, C. 311, D. 5 (1647).

¹⁹⁶³ Ciertamente todas las obras contratadas por Aguilera presentan trazas firmadas por un maestro mayor, con frecuencia se tratará de Alonso Carbonel, como ocurrirá con su intervención en el Palacio del Buen Retiro o en los conventos de las Dominicas de Loeches (1635) o el de Nuestra Señora de las Maravillas (1638), aunque tenemos constancia de su capacidad para trazar obras de ingeniería, como fuentes o puentes en el correcto desempeño de su oficio de veedor, como demuestra la traza de una fuente “construida frente al jardín de Juan Fernández” en el AHPM, *vid.* LOPEZOSA APARICIO, Concepción (2005), *op. cit.*, pp. 145 y 146.

¹⁹⁶⁴ Acerca de las obras del convento de Loeches, remitimos a BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 269-298.

¹⁹⁶⁵ MARTÍNEZ SALAZAR, Antonio (1764), *op. cit.*, p. 321.

¹⁹⁶⁶ TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 15.

conservamos ningún tipo de documentación que nos permita confirmar la efectiva construcción del edificio¹⁹⁶⁷. Los únicos documentos que parecen haber sobrevivido en relación con la obra de la Cárcel en el Archivo de la Villa de Madrid se refieren a la adquisición de los solares por parte de la corte en 1541, con los planos de las reformas emprendidas por Covarrubias, y principalmente el Libro de Cuentas donde el contador de la obra, Luis Pablo, registra pacientemente los pagos librados y cobrados entre 1637 y 1641¹⁹⁶⁸. La interpretación que realizó Tovar de estos registros, donde se observa el acarreo de pizarra y plomo, el empizarrado, y diversos pagos relativos a la última fase de culminación de una obra, le llevó a establecer que se trataba de una última etapa de construcción, con los remates y rebocos pertinentes así como el ornato de sus interiores. Los registros más antiguos, aquellos fechados en 1637, confirmarían cómo la portada estaba todavía en fase de ejecución que Tovar supone ejecutada en cuatro meses, entre enero y mayo de 1637, por los maestros canteros Bartolomé Díaz Arias y Juan del Río quienes aparecen cobrando por este concepto¹⁹⁶⁹.

Pensamos que Tovar está en lo cierto al suponer que la obra de la Cárcel de Corte forzosamente tuvo que comenzar poco después de la ceremonia de colocación de la primera piedra. Curiosamente, en febrero de 1632 el maestro cantero Martín de Egusquiza adquirió 37 piedras berroqueñas “que se baxaron de la Torre nueva que llaman del Sumiller q[ue] arrima al pórtico de palacio conforme a la medida y concierto que dello hizo Alonso Carbonel aparejador mayor de las d[ic]has obras”. Se trata de los restos del derribo de la Torre del Sumiller que fueron cantera para otras fábricas, como comprobamos por la documentación.

¹⁹⁶⁷ Algunos documentos nos permiten confirmar que la construcción de la Cárcel estaba en marcha, por ejemplo la petición que en marzo de 1635 eleva ante el consejo el escultor Francisco de Valcárcel, donde suplica se le de una piedra de mármol de San Pablo para hacer uno de los escudos reales que se le había encargado para la Cárcel, *vid.* AV, Secretaría, 2-498-35, s.f., 1635: “F[rancis]co de Balcarcel escultor, vezino desta v[ill]a digo que estoi haciendo unos escudos de armas r[ea]l[es] p[ar]a la fabrica de la carcel r[ea]l desta corte de piedra marmol de san pablo y por faltarme una piedra p[ar]a azer un escudo y apretarme el señor Don Anto[ni]o Chumacero por el y nontan los caminos p[ar]a poder rodar carros = Supp[li]ca a V[uestra] a[lteza] que de la que [h]ay en el taller de palacio se me preste una piedra de bara un cuadrado y pie de grueso antes mas que menos que me obligo dentro de quatro meses a bolverla tal y tan buena, y p[ar]a ello ofrezco fianças a satisfaccion del s[eñor] secretario P[edr]o Martínez = pido junta, y firma F[rancis]co d Balcarçel.

vº. En la villa de madrid a 16 dias del mes de março de 1635 años los señores conde de la rev.a corregidor desta v[ill]a y sutt.a por su mag[esta]d Lorenzo de ¿saltillo? Y don F[rancis]co Sardeneta mendoza regidores desta d[ic]ha v[ill]a y comissarios de la obra de palazio = mandaron que gabriel benito thenedor de materiales de la d[ic]ha obra entregue a f[rancis]co de balcazares escultor una piedra de marmol de san pablo de un pie de grueso y de una bara en quadrado antes mas que menos para hacer el escudo que le falta p[ar]a la carcel r[ea]l desta corte haziendo obligacion de que dentro de quatro meses de cu[an]do la recibiere bolbera otra piedra tal y tan buena y del mismo tamaño y que no lo aziendo a su costa se pueda traer otra y por lo que costare y las costas y porte de traerla se le pueda executar en su perss[on]a y bienes y asi lo m[andar]on y firm[ar]on: Juan Sardaneta, [...], Pedro Martínez”. La referencia fue citada por TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 22, n. 25.

¹⁹⁶⁸ La documentación del Archivo de Villa consiste en dos voluminosos legajos con las firmas AV, Contaduría, 4-285-1 y especialmente AV, Secretaría, 3-614-3, donde localizamos los registros del contador de la cárcel, el escribano Luis Pablo (también Jorge de Tapia es descrito como contador de la obra el 5 de septiembre de 1637), y de Miguel Ruiz calificado como “depositario de los maravedís y efectos de la obra de la cárcel real desta corte” en los que anotan todos los gastos que la Villa satisface en relación con la obra.

¹⁹⁶⁹ TOVAR, Virginia (1980), *op. cit.*, p. 15. Según Tovar, la Cárcel de Corte quedó terminada en 1640.

Aunque no se indica que las piedras fueron utilizadas en la obra de la Cárcel de Corte, parece evidente ya que el pagador fue Mateo de Solís “pagador de las obras de la Cárcel de Corte que se hace nueva”¹⁹⁷⁰.

En el mes de abril de 1635, el conjunto debía ofrecer un aspecto más o menos acabado si tenemos en cuenta el testimonio de los siempre bien informados embajadores florentinos en la corte madrileña. En la temprana fecha del 21 de abril de 1635, sostenían que la fábrica de la Cárcel de Corte estaba ya terminada¹⁹⁷¹. Aunque pueda sorprender esta afirmación (es el testimonio más temprano que confirma la finalización del edificio), no hay duda de que se están refiriendo a la obra de la Cárcel de Corte, puesto que conocen el impuesto aplicado en la sisa del vino para su construcción (decretado por la Sala de Alcaldes el 17 de junio de 1630), y citan su exacto emplazamiento en la “*Piazza di Santa Croce, il migliore posto di questa Villa*”. Indicaban además que aquellos presos que debido a las obras habían tenido que ser alojados en dependencias y casas propiedad del convento de Santo Tomás, ya habían ocupado sus nuevas celdas¹⁹⁷².

Sin embargo, entre la documentación del Archivo de Villa, localizamos varios pagos a los operarios capitaneados por Díaz Arias y del Río por la ejecución de la portada de la Cárcel durante los primeros meses de 1637, además de los pagos para la pizarra necesaria para los tejados y las armaduras de carpintería necesarias, con lo que no sabemos si la afirmación de los florentinos era del todo exacta. Posiblemente, en 1635 la obra estuviera lo suficientemente avanzada como para que se pensara en su total conclusión, como también confirma el contrato firmado en diciembre de 1636 entre Díaz y Río tocante a la decoración escultórica de la portada¹⁹⁷³. El hecho de que se contrate la subida y la colocación de las cinco esculturas que

¹⁹⁷⁰ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, s.f. La certificación fue otorgada ante Fernando Mohedano de Saavedra, escribano, el 26 de febrero de 1632.

¹⁹⁷¹ ASF, AMP, filza 4960, s.f. (21/4/1635).

¹⁹⁷² Sin embargo, según el conde de Altea, el primer traslado de presos a las nuevas dependencias de la Cárcel tendría lugar el 22 de junio de 1637 *vid.* JORRO, Jaime (1983), *op. cit.*, p. 59. Posiblemente el traslado de los presos fue progresivo, según se terminaban las obras, ya que sabemos que de nuevo en 1639 volvieron a trasladarse los presos a la Cárcel, *vid.* AV, Secretaría., 3-614-3, s.f. (diciembre 1639).

¹⁹⁷³ AHPM, Pº 5840, f. 632r ºy vº (24/12/1636): “En la villa de m[adrid]d a beinte y quatro dias del mes de diziembre de mil y seiscientos y treinta y seis años ante mi el escrib.o y testigos parezieron presentes juan del rio y bartolome diaz maestros de obras y en cumplimiento del Auto de sus proveido por el señor gregorio lopez maderia del consejo de su magestad y juez superintendente para la obra de la carcel real desta corte = en esta villa a veinte y dos dias del mes de diziembre del año pasado de mil seiscientos y treinta y seis por ante el presidente scriv.o = y dixeron que en cumplimiento del dho auto se obligavan y obligaron de que las cinco figuras y escudo de la obra de la dha carcel rdeesta q.telas pondran acavadas en toda perfeccion por su cuenta y riesgo por seiscientos dc en vellon pagados la mitad de ellos subido que sea el escudo y dos figuras y la otra mitad acabados que sean de subir las otras tres sin que la dha obra que de obligada a otra cossa [...] Declarando como se declara que las dichas figuras como se bayan acabando se an de ir subiendo y asentando y. Ls ayan de poner en la parte donde ayan de estar [...] Siendo testigos juan de tamayo, diego manteel y juan gonzalez estantes en esta corte”. El documento fue citado por TOVAR, Virginia, *op. cit.*, 1980, p. 16 y n. 17. En AV, Secretaría, 3-614-3, s.f., se registra la orden de pago a “Barto[lo]me Diaz Arias y juan del rio maestros de cant[er]ia 2.200 r[eale]s los quales les he mandado librar y pagar en conformidad con la escritura de obligacion que hicieron para subir las cinco figuras que se ponen sobre la puerta de la d[ic]ha carcel y los d[ic]hos ducientos ducados son de la segunda paga y segundas dos figuras que [h]an subido y dandolos y pagandolos [...] M[adri]d a 15 de mayo 1637”, firmado Tamayo y Luis Pablo.

remataban la portada pétrea, además del testimonio de los florentinos, nos invita a reconsiderar que desde finales de 1635 la obra podría estar prácticamente terminada, a falta del ornato de su fachada y su cubierta, faltando el empizarrado y los remates interiores que serían ejecutados efectivamente a partir de 1637. Los frecuentes pagos registrados por la obra de la portada quizá tengan que ver con el “enlosado y peanas de las figuras”, una tarea compleja que requiere una gran precisión para no dañar lo ya construido. Las esculturas fueron suministradas por Antonio de Herrera, pero los adornos en cobre (las alas y la espada del Ángel, hoy perdidas), se deben a los plateros Juan de Nápoles y Gerónimo del Bado¹⁹⁷⁴.

Ciertamente existió un retraso con las obras del ornato de la fachada. Hasta el mes de noviembre de 1639 no se contrata con Bartolomé Hernández el asiento “de las dos rejas grandes y el balcón que cae sobre las tres puertas principales de la portada de la obra de la Cárcel”, aunque estas rejas, ejecutadas por Domingo de Cialceta, ya habían sido ejecutadas en noviembre de 1636¹⁹⁷⁵.

Barrio Moya subrayó que la participación del equipo formado por Bartolomé Díaz Arias y Juan del Río se limitaba a la ejecución material de la portada de la Cárcel de Corte, en base al testimonio del propio cantero¹⁹⁷⁶. Sin embargo, la continuidad en las fábricas de los mismos equipos de oficiales solía ser una constante en la rutina de Obras Reales y muy posiblemente fueran estos dos maestros los principales subcontratados por Aguilera para la ejecución de toda la obra¹⁹⁷⁷.

¹⁹⁷⁴ AV, Secretaría, 3-614-3, s.f. (14/8/1637 y 5/9/1637). Antonio de Herrera contrató varias obras para la Cárcel de Corte: ejecutó el “escudo principal, corona y tusson que está puesto en la portada principal dela Carcel real” cobrando por ello 3.927 reales en distintos pagos desde el 18 de febrero de 1639, además de una escultura del Rey por la que se le pagaron 6.000 reales librados el 27 de julio de 1640. Realizó por último, entre diciembre de 1639 y septiembre de 1640, el retablo de madera de la capilla de la Cárcel, que costaría en total 17.000 reales.

¹⁹⁷⁵ Domingo de Cialceta se encarga de realizar las dos rejas y el balcón de hierro para la portada, y declaró que estuvo empeñado en la tarea entre el 7 de noviembre de 1636 y el 27 de enero de 1638, aunque el pago por sus servicios sólo se realizaría a partir del 13 de agosto de 1639. El 24 de diciembre se le otorga el último de los pagos a Hernández, en AV, Secretaría, 3-614-3, s.f. El pintor Pedro de las Cuebas dorará finalmente varias rejas de la fachada principal cobrando por ello 20 ducados cada una por el concierto firmado el 29 de marzo de 1639 (aunque cobrará con dificultad: el 14 de diciembre de 1639, el 9 de agosto de 1640) y finalmente Pedro Martín de Ledesma terminará el trabajo el 10 de agosto de 1640.

¹⁹⁷⁶ Barrio Moya sigue la atribución de Virginia Tovar acerca de la paternidad de Gómez de Mora del proyecto de la portada y considera que la ejecución material de la traza se debió al equipo formado por Bartolomé y Juan del Río, de acuerdo con unas deudas declaradas en el inventario. También en el propio inventario se especifica que Bartolomé tenía “un librito borrador de una tasación y medida de toda la obra de cantería que Francisco de Río y Juan del Río hermanos hicieron en la carzel desta corte fecha de Madrid en postrero día de hebrero deste año de mill y seiscientos y treinta y nueve”, *vid.* BARRIO MOYA, Juan Luis (1982), *op. cit.*, p. 642. Sin embargo, no creemos que en la construcción de la Cárcel de Corte pueda equipararse al mismo nivel la actividad de Aguilera con la desempeñada por Díaz Arias y Juan del Río.

¹⁹⁷⁷ Aguilera y Juan del Río se conocían al menos desde 1626, fecha en la que ambos trabajaron en muchas ocasiones para la Junta de Fuentes. De hecho, en esta documentación, Juan del Río es siempre calificado como “fontanero”. Entre los maestros de obras se cita también a Custodio Navarro, que recibirá 50 ducados por su trabajo en la fábrica el 7 de junio de 1640.

Aguilera desplegó en estos años una intensa actividad. Si efectivamente fue el principal responsable de la construcción de la Cárcel de Corte, tendría que multiplicarse para poder asistir a la obra del Buen Retiro y continuar con sus responsabilidades como veedor. A partir de 1635, cuando quizá el grueso de la fábrica se hubiera ya construido, a falta de los remates y cubiertas, consiguió hacerse con la importante contrata para la obra del convento de Loeches, cuyo trabajo comienza el 1 de marzo de 1635 y será intermitente hasta abril de 1638, cuando se rescinde su contrato¹⁹⁷⁸.

La falta del grueso documental relativo a los primeros años de la construcción de la obra, entre 1629 y 1637, nos impide conocer realmente cuáles fueron los extremos en los que se llevó a cabo y las posibles dificultades que encontró la fábrica. Lo único que podemos confirmar es que en 1640 la obra estaría prácticamente terminada, como demuestra además la consagración de la capilla en el verano de dicho año¹⁹⁷⁹.

A falta de que aparezcan los supuestos documentos consultados por Ponz, solo podemos aventurar una hipotética intervención de Crescenzi y Carbonel en las nuevas trazas de la Cárcel de Corte a partir de las similitudes entre la fachada de la Cárcel y la del Alcázar de Madrid (suponiendo que finalmente pudiera haberse realizado teniendo en cuenta las sugerencias de Crescenzi aportadas en el modelo de 1619)¹⁹⁸⁰ (figs. 110-113).

¹⁹⁷⁸ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 290-293. Según Blanco Mozo, los patronos no estaban satisfechos con el trabajo de Aguilera.

¹⁹⁷⁹ AV, Secretaría, 3-614-3, s.f. (21/7/1640).

¹⁹⁸⁰ Como han analizado Chueca, Tovar, Bustamante o Marías, la arquitectura del edificio de la Cárcel de Corte remite a un prototipo ensayado en el Alcázar madrileño, con los dos patios unidos por una crujía donde se dispone la capilla principal y una amplia escalera. La portada de la Cárcel de Corte “réplica simplificada de aquella del Alcázar” (en palabras de Bustamante), presenta una fuerte vinculación con el clasicismo derivado de Serlio que también puede remitir al lenguaje de Gómez de Mora. Además de los estudios ya citados, *vid.* MARÍAS, Fernando (1991), *op. cit.*, p. 84; BUSTAMANTE, Agustín (2003), *op. cit.*, p. 547.

Capítulo IV.

Muerte en Madrid. Últimos años de Crescenzi (1635)

a) ¿Dónde vivió Crescenzi?¹⁹⁸¹

“Su casa era un museo de preciosas colecciones de pinturas, esculturas, diseños y máquinas, adonde acudían los profesores y aficionados en busca de instrucción y de patrocinio que facilitaba a todos”¹⁹⁸². Así describía Ceán Bermúdez la vivienda en Madrid de Crescenzi, parafraseando en cierto modo al biógrafo Giovanni Baglione cuando escribió que el palacio romano de Crescenzi fue “una scuola di virtù”¹⁹⁸³. En los estudios sobre la actividad de Crescenzi en España son muy escasas las noticias concretas sobre una cuestión que puede contribuir de manera decisiva a la ampliación del actual conocimiento sobre la posición social y económica que gozó Crescenzi entre sus contemporáneos: su lugar de residencia durante los 18 años que trabajó para los monarcas españoles. Este aparente desinterés de los historiadores hacia la cuestión de la vivienda del marqués de la Torre tiene su origen en la escasez de noticias documentales y testimonios concretos que ayuden a situar físicamente su residencia cortesana entre 1617 y 1635, aunque algunas fuentes contemporáneas se refieren a su vivienda madrileña.

La primera de ellas es el relato del pintor Vicente Carducho recogido en sus *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633), ya analizado por su importancia en relación con la atribución a Crescenzi de la traza del panteón escurialense. Recordemos ahora cómo el discípulo comienza su relato (aunque sea una visita imaginada): “Lleváronme en casa del Marqués de la Torre, Superintendente de las Obras de su Majestad, y de la Junta de obras y bosques [...]”¹⁹⁸⁴. Años más tarde, Lázaro Díaz del Valle recordaba en su manuscrito sus visitas a la casa de Crescenzi: “De sus grandes habilidades puedo ser yo testigo porque le visitaba muy familiarmente en su casa, y le vi muchas veces pintar y hacer curiosísimas trazas en papeles

¹⁹⁸¹ Este capítulo ha sido parcialmente publicado VAL MORENO, Gloria del, “La vivienda en Madrid de Giovanni Battista Crescenzi, ¿espacio de representación del poder?” en MÍNGUEZ, Víctor (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, XX congreso del CEHA (Castellón, 2011), Castelló de la Plana, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 665-683. La investigación sobre la vivienda en Madrid de Crescenzi ha formado parte del proyecto de investigación I+D “Los Lugares del Arte. Del taller del artista al espacio expandido en la sala de exposición”, (nº. de Ref. HAR2010-19406). Agradecemos especialmente a su directora, la Prof. Sofía Diéguez Patao, y al resto de los investigadores del equipo por sus sugerencias y el apoyo recibido durante estos años de intenso trabajo.

¹⁹⁸² CEÁN BERMÚDEZ, Agustín (1800), *op. cit.*, p. 375.

¹⁹⁸³ BAGLIONE, Giovanni (1642), *op. cit.*, f. 365.

¹⁹⁸⁴ CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, f. 149. Recordemos que la visita a la casa Crescenzi se produce después de la visita al Príncipe de Esquilache, D. Francisco de Borja y Aragón y antes de aquella realizada por el discípulo a Gerónimo Fures, caballero de la orden de Santiago y miembro del consejo de Italia, quien se encontraba pintando.

para el servicio del Rey nuestro Señor”¹⁹⁸⁵. El carácter literario de ambos relatos exime a sus autores de una descripción precisa de la localización de esta residencia, aunque ambos pasajes indican dos interesantes rasgos de la vivienda de Crescenzi (y por extensión de su propia personalidad): su doble condición como *academia* y *taller*.

La primera y, hasta el momento, única pista sobre al menos una residencia de Crescenzi en Madrid se encuentra en su partida de defunción, publicada por Virginia Tovar en 1981. Aunque en este mismo artículo Tovar suponía que Crescenzi pudiera haber vivido en la Casa el Tesoro, en calidad de funcionario real, sabemos que el marqués de la Torre falleció en casas “fronteras al Noviciado”, como analizaremos a continuación¹⁹⁸⁶.

Mayores noticias tenemos acerca de las colecciones de pintura que Crescenzi atesoró en Madrid. En la década de 1990, Peter Cherry y William B. Jordan permitieron seguir la pista al proceso de almoneda de los bienes de Crescenzi, al citar dos importantes documentos conservados en el Archivo Histórico de Protocolos¹⁹⁸⁷. A partir de esta información, Cherry publicó un primer listado de los cuadros que pertenecieron a su colección para conocer algo más sobre “la calidad de la casa” del marqués¹⁹⁸⁸. Por último, Blanco Mozo realizó un agudo análisis del complicado proceso de almoneda de Crescenzi, lamentablemente fragmentado por la pérdida de una valiosa parte de su documentación, como estudiaremos¹⁹⁸⁹. Además, publicó importantes noticias sobre los bienes registrados en un segundo inventario, donde se incluían libros, ajuar doméstico e instrumentos de trabajo, fundamentales para comprender los múltiples usos y significados que Crescenzi confirió al espacio de su vivienda¹⁹⁹⁰.

El progresivo ascenso de Crescenzi en la corte madrileña, cuya presencia queda afianzada a partir de 1626 como hemos visto, también podría verse reflejado en su residencia. Al igual que el prestigio del italiano se incrementó notablemente con el paso de los años, su vivienda también debió pasar por varios estadios hasta llegar a consolidarse como un verdadero “museo del preciosas colecciones”, como diría Ceán. Cuando Crescenzi y Cavarozzi llegaron a Madrid, en septiembre de 1617, es muy posible que su alojamiento corriese por cuenta de su gran protector, el cardenal Zapata, alojándoles de manera provisional en alguna de sus propiedades o en las de personas de su confianza. De hecho, el 3

¹⁹⁸⁵ GARCÍA LÓPEZ, David (2010), *op. cit.*, p. 227, (f. 22v del manuscrito). En la biografía del pintor Antonio de Pereda, Díaz del Valle también recuerda cómo Crescenzi “se le llevó a su casa, en la cual debajo de sus documentos, cuando llegó a la edad de 18 años era pintor excelente”, *ibidem*, p. 304.

¹⁹⁸⁶ TOVAR MARTÍN, Virginia (1981), *op. cit.*, pp. 390-391.

¹⁹⁸⁷ JORDAN, William, y CHERRY, Peter, *Spanish Still life from Velázquez to Goya*, Londres, National Gallery, 1995, pp. 70 y 192.

¹⁹⁸⁸ CHERRY, Peter, (1999), *op. cit.*, pp. 513-514.

¹⁹⁸⁹ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 181-186.

¹⁹⁹⁰ BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, pp. 194-197.

de noviembre de 1617 los embajadores florentinos informaban que el cardenal “*ha aperto casa dapersé, non facendo vita col Conte di Barajas suo fratello come si credeva*”¹⁹⁹¹, circunstancia que podríamos vincular con la necesidad de nuevos espacios en los que albergar a sus ilustres invitados. De hecho, tanto Crescenzi como especialmente el pintor Cavarozzi necesitarían de un lugar lo suficientemente amplio para poder desarrollar su actividad artística. Durante los primeros años en la corte, Cavarozzi realizó un buen número de pinturas, incluyendo varias réplicas de la *Virgen con el Niño* y la *Sagrada Familia con Santa Catalina*, dos de sus composiciones más logradas que gozaron de amplia fortuna entre los coleccionistas españoles¹⁹⁹² (fig. 22). Por su parte, Crescenzi preparó convenientemente su entrada en la corte de Felipe III, que no debió producirse inmediatamente después de su llegada. Si tenemos en cuenta el testimonio de los embajadores florentinos, que fechaban el encuentro entre Crescenzi y Felipe III en agosto de 1618, podemos advertir como Crescenzi y Zapata tuvieron varios meses para estudiar concienzudamente esta presentación. No sería descabellado suponer que quizá Crescenzi aprovechara el tiempo para pintar el famoso bodegón con el cual obsequió al Monarca, según el testimonio de Baglione, que Palomino describió en palacio y también conocía Díaz del Valle.

A partir del definitivo encargo en 1618 de la superintendencia de las nuevas obras en el panteón escurialense, Crescenzi pasó largas temporadas habitando en el monasterio. El equipo de operarios italianos que había contratado para trabajar los broncees del panteón, fueron alojados en unos talleres contruidos a tal efecto en el propio monasterio: “hicieronse tambien los talleres para la labor de la piedra, y compusose la casa para la lavor del bronce y para que biviessen en ella Juan Bap[tis]ta Creçencio cavallero romano q[ue] por orden de Su mag[esta]d asiste a la d[ic]ha obra del bronce y los demas oficiales extrangeros que traxo de Italia el d[ic]ho Ju.a Bap[tist]a por la d[ic]ha orden de su mag[esta]d que Dios tiene”¹⁹⁹³. La posición preeminente de Crescenzi en la fábrica, y su condición como caballero italiano al servicio del monarca, fue también subrayada al ofrecerle un alojamiento distinguido del resto de operarios, muy próximo a los talleres donde se efectuaba la obra del bronce. En esta pieza, Crescenzi custodiaba celosamente las decoraciones ya concluidas y los costosos materiales para la labor del bronce, como indicaba el veedor Pedro de Quesada en 1627: “Al pagador nunca se le han entregado ni entregan materiales ningunos de que deva dar quenta porq[ue] los que se han comprado para la labor de los vronçes como es cobre y laton y estaño [h]a[n]

¹⁹⁹¹ Vid. ASF, AMP, filza 4945, f. 804 (3/11/1617).

¹⁹⁹² Un primer acercamiento a la actividad española de Cavarozzi lo encontramos en el pionero estudio de PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1964), *op. cit.*, pp. 20-25.

¹⁹⁹³ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 3 (antes leg. 1826), s.f. (28/4/1621). Llaguno y Ceán se hicieron eco de esta noticia en LLAGUNO, Eugenio y CEÁN, Agustín (1829), *op. cit.*, t. III, p. 371 y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1981), *op. cit.*, p. 275, n. 29. El documento, una relación del estado de las obras en 1621 redactado por fray Juan de Peralta, fue transcrito en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 182, n. 74.

estado cerrado en una pieça a donde vive Ju.a Baptista Crecencio a cuyo cargo esta la dicha labor de los bronce y estan los talleres donde asisten los oficiales a labrarlos¹⁹⁹⁴.

Salvo algunos viajes a Madrid para hacer acopio de materiales, creemos que Crescenzi permaneció en el Escorial de manera continuada entre 1618 y 1622, coincidiendo con el primer periodo constructivo de la fábrica. La muerte de Felipe III y el ascenso del nuevo Monarca, provocaron una progresiva decadencia de las obras del panteón escorialense, como ya hemos analizado. Comenzará entonces a consolidarse la presencia en Madrid de Crescenzi, ausentándose con mayor frecuencia de las obras paralizadas y sin recursos del panteón. Esta ausencia fue otro de los problemas que, según el padre Santos, perjudicaron la buena marcha de las obras: “El otro [inconveniente] fue estar apartado de aquí el superintendente de la Obra, viviendo en Madrid, con cuya ausencia los Maestros y Oficiales no andavan con el cuidado y vigilancia que convenía”¹⁹⁹⁵.

Es posible que en este nuevo traslado, pudiera ampararle el cardenal Zapata, quien recurrió a Crescenzi en estos años para terminar las obras del trascoro de la catedral burgalesa. Poco a poco, Crescenzi fue integrándose en la vida cortesana y es posible que en la temprana fecha de 1622 ya hubiera contactado con Sor Margarita de la Cruz para resolver la cuestión del sepulcro de su madre, la emperatriz Doña María de Austria en el coro alto de las Descalzas, como hemos analizado. De momento, no tenemos constancia de que el Monarca ofrezca a Crescenzi la posibilidad de alojamiento a sus expensas y pensamos que esta circunstancia no se dará hasta 1630, fecha en la que Crescenzi ingresará oficialmente en la administración de las Obras Reales. Sin embargo, varios hechos permiten suponer que a partir de 1626 Crescenzi ya había establecido su residencia en la corte de manera definitiva, intentando asegurarse una mayor proximidad con sus principales benefactores: el Rey y el Conde Duque de Olivares.

Hasta el momento se han barajado dos hipótesis acerca de dónde y cómo pudo alojarse Crescenzi en la corte madrileña. En el estudio sobre el plano de Teixeira, publicado en el año 2000, se indica como residencia de Crescenzi un inmueble situado en la importante calle de Atocha, muy próximo al Hospital General¹⁹⁹⁶. Entre las fuentes consultadas para identificar a los propietarios o inquilinos de las viviendas, se citaba la documentación procedente de la *Visita de las Casas* que durante varios años efectuaron los funcionarios de la Junta de Aposento, conservada en el Archivo Histórico Nacional y copiada en el Manuscrito de la BNE, titulado *Índice de las calles y casas de Madrid Corte de España*. Efectivamente, en

¹⁹⁹⁴ AGS, TMC, leg. 1556, s.f. (16/3/1627).

¹⁹⁹⁵ SANTOS, Francisco de los (1657), *op. cit.*, f. 118.

¹⁹⁹⁶ Vid. MORÁN TURINA, Miguel y GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, vol. II. El plano de Teixeira. Lugares, nombres y sociedad, Madrid, Caja Madrid, 2000, pp. 123-124 y 195.

estos documentos se menciona un inmueble, propiedad del capitán Don Francisco de Orduña “en frente de las casas del marqués de la torre”, con fachada tanto a la calle de Atocha como a la actual calle de San Pedro¹⁹⁹⁷. Este documento se fecha el 20 de octubre de 1629, coincidiendo con la residencia en Madrid de Crescenzi, titulado marqués de la Torre desde una fecha imprecisa de 1626. Sin embargo, tenemos indicios suficientes para descartar que efectivamente Crescenzi habitase en este magnífico inmueble, que tuvo también unos propietarios ilustres.

En la documentación generada a partir de elaboración de la Planimetría General de Madrid en el siglo XVIII, encontramos nuevos datos sobre el propietario del inmueble que nos ocupa, localizado en la manzana 254. En el *Libro de los Asientos de las Casas*, correspondiente a la dicha manzana, se indica que la vivienda pertenece “al Conde de Mora Marqués de la Torre”¹⁹⁹⁸. Si rastreamos la identidad que se esconde detrás de ambos títulos nobiliarios descubrimos que se trata de D. José Antonio Joaquín de Rojas Ibarra y Vargas, VII conde de Mora y V marqués de la Torre de Esteban Hambrán, lo cual nos lleva a pensar si no se trataría de una propiedad originalmente adquirida por Diego de Vargas Manrique, I marqués de la Torre de Esteban Hambrán desde el mes de febrero de 1629, estricto contemporáneo de Crescenzi¹⁹⁹⁹. Una nueva confirmación de que esta propiedad perteneció a D. Diego de Vargas Manrique, la encontramos en la efectiva posesión del marqués de la Torre de Esteban Hambrán de otras viviendas en la calle de Atocha, en concreto unas “cassas principales en la calle de Atocha que están enfrente del Hospital General”, tal y como declara su esposa, doña María Zapata de Cárdenas, en una información para su venta localizada en el Archivo de Protocolos de Madrid²⁰⁰⁰.

Muy posiblemente, tanto los autores de la *Visita de las Casas* como los arquitectos que redactaron las fichas de la *Planimetría*, decidieron acortar el marquesado y provocaron su confusión con Crescenzi. La confusión entre los marquesados “de la Torre” y “de la Torre de Esteban Hambrán” fue bastante frecuente en la documentación del siglo XVII, siempre dispuesta a favorecer las abreviaturas, a diferencia de los marquesados Torre y Torres, como hemos indicado. Aunque resultaba una opción fascinante, debemos descartar este inmueble

¹⁹⁹⁷ AHN, Consejos, Hacienda, Histórico, Libro 93 (microfilm nº 2387), f. 266v (20/10/1629) y BNE, Mss 5981, f. 124.

¹⁹⁹⁸ La referencia continúa de la siguiente manera: “Se compone de dos sitios ambos del referido Marq[é]s y de Arsenio Corfu y Miguel Salmeron quien la Privilegio sin carga en 9 de junio de 1618”. La manzana nº 254 fue medida por el arquitecto Nicolás de Churiguera, y se encuentra descrita en el vol. 3, f. 254; sus asientos correspondientes en el vol. 9, f. 105 de la *Planimetría General de Madrid*, 1749-1774. Hemos consultado el ejemplar disponible en la Biblioteca Nacional Española, MSS/1665 vol. 3 y vol. 9 respectivamente.

¹⁹⁹⁹ Vid. GONZÁLEZ-DORIA, Fernando, *Diccionario Heráldico y Nobiliario de los Reinos de España*, Madrid, 1987, p. 251. Don Diego de Vargas Manrique pertenecía al importante linaje toledano de los Vargas y su padre, D. Antonio Manrique, fue el II señor de la Torre de Esteban-Hambrán. El marquesado fue concedido por Felipe IV, el 21 de febrero de 1629, siendo heredado por su hijo D. Antonio de Vargas Zapata, en 1635, *vid. Supra*.

²⁰⁰⁰ AHPM, Pº 4479, f. 195 (1/9/1636). Se trata de una información redactada por el escribano Juan de Béjar con intención de proceder a la venta de dichos inmuebles tras la muerte del marqués,

(cuyo perímetro todavía podemos apreciar ubicado en una de las arterías principales de Madrid y muy próximo además al palacio del Buen Retiro) como residencia madrileña de Crescenzi.

Una segunda hipotética vivienda para el marqués de la Torre fue sugerida por Virginia Tovar²⁰⁰¹. Al localizar la partida de defunción de Crescenzi entre los registros de la parroquia de San Martín, ubicada antaño en la plaza de las Descalzas, Tovar supuso que Crescenzi habitaría en la cercana Casa del Tesoro, lugar donde tenían su aposento a expensas del Monarca un numeroso y variopinto grupo de criados, cortesanos y visitantes ilustres.

Aunque conocemos algunas noticias puntuales de los inquilinos que en algún momento fueron hospedados en la Casa del Tesoro, recibiendo por ello la merced real de aposento (conocido es el caso de artistas como Velázquez, Sebastián de Herrera Barnuevo o el florentino Cosme Lotti), todavía hoy son pocos los datos concretos que nos permitan estudiar la organización y jerarquización de los distintos espacios que componían aquel conjunto, un organismo vivo y cambiante a merced de las precisas necesidades de la Monarquía, capaz de contener desde cuartos miserables hasta viviendas capaces para el hospedaje de embajadas ilustres y cuya capacidad rondaría, según el cálculo del Maestro Mayor de obras reales Juan Gómez de Mora, los 10.000 ocupantes²⁰⁰².

A falta de nuevas pruebas, tendremos que dejar abierta la opción de la Casa del Tesoro como posible aposento para Crescenzi, pero en ningún caso teniendo en cuenta su condición como artista al servicio del monarca, tal y como argumentaba Tovar. Tampoco en calidad de criado el Rey, un estatus que solamente ostentó oficialmente desde su nombramiento como Superintendente en octubre de 1630. Por ello, en agosto de 1632 el Monarca expresa su deseo de aposentar al marqués de la Torre, miembro de la Junta de Obras y Bosques: “El Marqués de la Torre Jua[n] Bapt[ist]a Cresçençio que es de mi Junta de Obras y Bosques no tiene casa de Aposento por esta plaça. Ordeno y mando a la Junta se le señale material o dinero para ella el que le tocara, sin embargo de cualesquier ordenes que [h]aya en contrario”²⁰⁰³. Es muy posible que Crescenzi, en lugar de aposento físico, escogiera recibir 200 ducados por dicho concepto: “Al Marqués de la Torre Jua[n] Bap[tis]ta Cresçencio por ser de la Junta de Obras y

²⁰⁰¹ TOVAR MARTÍN, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 301, n. 8.

²⁰⁰² En la Casa Tesoro se alojó la embajada del Príncipe Carlos de Inglaterra durante su viaje a la corte en 1623 o la pequeña corte del cardenal Francesco Barberini en 1626, ofreciendo también hospedaje a Rubens durante su misión diplomática entre 1628 y 1629. A falta de un estudio global sobre los usos y espacios de la Casa del Tesoro, destacamos el pionero intento de IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1960), *op. cit.*, pp. 649-682 y PÉREZ-JUANA DEL CASAL, Irene, “Evolución y desarrollo de la Casa del Tesoro entre los siglos XVI y XVIII”, en *Plaza de Oriente. Arqueología y evolución urbana*, Madrid, 1998, pp. 89-119. Asimismo, para las modificaciones realizadas por Carlos II, *vid.* TOVAR, Virginia, “Arquitecturas singulares de Madrid: las Casas del Duende, Rebeque, Capones, Tesoro, Carracas, Pages y otras más”, en *Academia*, nº 74, 1992, pp. 63-94 (especialmente pp. 72-80).

²⁰⁰³ AHN, Consejos, Hacienda, leg. 126, exp. 79, orden del Rey a la Junta de Aposento de 5 de Agosto de 1632, leída en Junta el 9 de agosto.

Bosques se le dieron p[ar]a casa de aposento duecientos ducados en el valor de las de tercera p[ar]te²⁰⁰⁴.

Podríamos barajar una tercera hipótesis para la residencia de Crescenzi, el alquiler por parte del marqués de la Torre de un inmueble acorde con sus inquietudes y aspiraciones en la corte. Desde su entrada al servicio del Rey Felipe III en la superintendencia del panteón escurialense, Crescenzi percibía un generoso salario de cien ducados mensuales (acrecentados a 140 en 1624) que bien podrían bastar para procurarle una digna vivienda en alquiler en las cercanías del Alcázar o quizá próxima a la nueva construcción del palacio del Buen Retiro, fábrica en la que empeñó los últimos años de su vida. Sin embargo, las investigaciones realizadas en este sentido han resultado infructuosas, hasta el momento²⁰⁰⁵.

Al menos tenemos la certeza del lugar aproximado dónde falleció Crescenzi. En la partida de defunción publicada por Tovar, se certifica la muerte de Crescenzi acaecida la madrugada del 10 de marzo de 1635 “frontero del Noviciado de la Compañía”, en el madrileño barrio de San Bernardo²⁰⁰⁶. No se indica si son casas propias y la referencia es tan imprecisa que realmente resulta difícil identificar esa posible vivienda, sabiendo además que la fábrica principal de la iglesia del Noviciado de los jesuitas estaba todavía en fase de construcción²⁰⁰⁷.

El vasto complejo que formaba, junto con el colegio para la educación de los seminaristas, ocupaba una enorme manzana cuyos accesos principales se producían por la calle ancha de San Bernardo y la calle del Noviciado (posteriormente llamada Calle de los Reyes). Entre los propietarios de inmuebles en esta zona a comienzos del siglo XVII, se encuentran nombre ilustres como la marquesa de Camarasa, quien cedió parte de los terrenos de su palacio para la construcción del Noviciado. Más interesante nos ha resultado la presencia de D. Francisco Velázquez Minaya, caballero de Santiago y comendador de Lobón, propietario desde 1627 de unas casas que serían el germen del futuro palacio del marqués de

²⁰⁰⁴ AHN, Consejos, Hacienda, Libro 34, f. 68.

²⁰⁰⁵ Señalamos también la posibilidad de que Crescenzi, al igual que otros cortesanos de mayor rango, pudiera ser alojado en alguno de los numerosos cuartos del Alcázar de Madrid. Solamente podemos añadir como en algunos documentos, Crescenzi indica que son firmados “desde la posada”. Covarrubias, al definir el verbo “posar” añadía como “y de allí se dijo posada, la casa donde reciben hupedes, porque descargan su hato y el cansancio de sus personas. También llamamos posada la casa propia de cada uno. De aquí se dijo reposar y reposo”, *vid.* COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (Madrid, 1611), edición integral ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 1371.

²⁰⁰⁶ Archivo Diocesano de Madrid, Parroquia de San Martín, Libro de Difuntos, nº 3, f. 681v [imagen 1358], publicado en TOVAR MARTÍN, Virginia (1981), *op. cit.*, p. 301, n. 8. En el testamento de Crescenzi, conservado en AHPM, Pº 5196, f. 224-229v, también publicado Tovar en este artículo, no se indica el lugar donde murió el otorgante, algo que suele ser habitual por otra parte en la redacción de este tipo de documentos. Tan solo en la declaración de uno de los testigos, se indica que había visto al finado “en las casas de su morada” (f. 225v).

²⁰⁰⁷ Sobre la construcción del Noviciado, *vid.* RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1968), *op. cit.*, p. 260

la Regalía²⁰⁰⁸. Minaya pertenecía al círculo de Olivares, al cual dedicó su libro “*Esfera del mundo, con una breve descripción del mapa*” (Madrid, 1628), uno de cuyos ejemplares poseían Velázquez y el propio Crescenzi. Con ambos podría Minaya compartir su afición a la pintura ya que era uno de los nobles que se deleitaban con el ejercicio de este arte, según Carducho²⁰⁰⁹.

Quizá Crescenzi pudiera estar alojado de manera provisional en alguna de las casas que los jesuitas tenían en la zona. Ya indicamos la sintonía entre Crescenzi y los jesuitas, especialmente próxima a partir de 1630, ejerciendo como consultante en materia arquitectónica para la orden en algunas ocasiones. Recordemos como precisamente en 1634, Crescenzi fue requerido por los padres de la Compañía para juzgar las trazas de la iglesia del Noviciado, dentro de una comisión de arquitectos que aprobó la reducción de su planta²⁰¹⁰. Quizá el acercamiento entre los jesuitas y Crescenzi pudiera tener su origen en una proximidad física, que fomentaría el contacto directo y cotidiano entre ambos.

Podemos aportar algún otro dato acerca de otras posesiones en Madrid del marqués de la Torre. Siguiendo una costumbre habitual en algunos cortesanos, Crescenzi poseía unos terrenos con noria y estanque a las afueras de la ciudad, en las inmediaciones de las conocidas Vistillas de San Francisco. Un pequeño jardín a modo de lugar de recreo que podría incluir una pequeña explotación agrícola²⁰¹¹. Es interesante comprobar cómo estos suelos fueron adquiridos por Crescenzi al maestro de obras Miguel del Valle, en 1632. Estos terrenos son descritos en la documentación como “cinco suelos” que dan a las calles del Hermano Francisco y de San Buenaventura “con la noria y estanque questa en medio dellos y con el agua que tienen con las labores y edificaciones de paredes y cimientos tapias y piedra que tenia p[ar]a su labor”²⁰¹². Crescenzi encargó a Valle que efectuara algunas mejoras en el jardín

²⁰⁰⁸ Sobre las casas de Minaya, localizadas en la manzana 500 de la *Planimetría*, entre las calles de San Bernardo y de los Reyes *vid.* SALTILLO, Marqués del, “Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX”, en *Arte Español*, 1947-1949, pp. 43-47.

²⁰⁰⁹ CARDUCHO, Vicente (1633), *op. cit.*, p. 160. Para la librería de Velázquez, *vid.* SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “Los libros españoles que poseyó Velázquez”, en GALLEGO BURÍN, Antonio (ed.) (1960), *op. cit.*, t. I, pp. 640-648 (p. 645).

²⁰¹⁰ *Vid. Supra.*

²⁰¹¹ No serían los primeros “suelos” adquiridos por Crescenzi. El 10 de febrero de 1631, ante el escribano Baltasar Martínez, Crescenzi compró tres suelos en la calle de Leganitos “pasada la p[uen]te”, a Pedro de Uriarte procedentes a su vez de la extensa propiedad que fue del contador Antolín de la Serna. Pocos años más tarde, el 12 de febrero de 1633, Crescenzi se los vendió a Dña. Francisca Guzmán y Belasco en nombre de su esposo D. Andrés Rodríguez de Ledesma, *vid.* AHN, Osuna, C. 37, d. 3 (digitalizados). Estos sitios acabaron en posesión de D. Gaspar Téllez Girón, V Duque de Osuna, *vid.* TORRIONE, Margarita, “Isabel Farnesio en el ‘Palacio Viejo’ del Duque de Osuna: 1746-47. Tres planos de Virgilio Rabaglio y un coliseo privado”, en *Archivo Español de Arte*, 1999, LXXII, 287, pp. 243-262.

²⁰¹² *Vid.* AHPM, Pº 5202 (28/4/1637), ff. 277-280v. Aunque se indica que la venta de los dichos suelos se formalizó ante el escribano Juan de Bejarano el 23 de mayo de 1632, no hemos podido localizar la escritura entre los protocolos del dicho escribano.

que ascendieron a 400 reales, tal y como declaró el propio maestro, quien los gastó “en los reparos y adereços del jardín que el dicho Marqués hizo en los dichos suelos”. Al parecer, Crescenzi no llegó a satisfacer totalmente el importe de los dichos suelos al maestro de obras, circunstancia por la cual Miguel del Valle se declaró acreedor a los bienes del marqués de la Torre. Finalmente estos suelos fueron adquiridos por el conde de Castrillo, Don García de Aro y Avellaneda, también relacionado con Crescenzi²⁰¹³.

No resulta fácil situar estos suelos en el Madrid del siglo XVII, a partir de las fuentes gráficas que nos describe la planimetría de la Villa en la Edad Moderna. En el llamado plano Mancelli-DeWitt, que nos muestra una imagen de la villa anterior al 1633, se dibuja un área sumamente imprecisa en el entorno del convento de San Francisco y la calle de San Buenaventura. En aquel plano realizado por Teixeira en 1656, se muestra una zona más definida, dividida en importantes jardines como las propiedades de D. Baltasar Xilimón de la Mota, aquellas de la princesa de Melito o la casa principal del conde de Villaverde.

Los suelos que poseía Crescenzi, exentos de carga de aposento pues no constan en los registros de la Junta de Aposento, tienen fachada a la calle San Buenaventura y además a la calle de San Francisco, según constan por su descripción en la documentación. Analizando el plano de Teixeira, podemos concluir como debían ubicarse muy próximos a la plazuela formada por el acceso principal al convento franciscano, coincidiendo con las casas precisamente del conde de Villaverde²⁰¹⁴.

Aunque de momento no podemos precisar dónde vivió Crescenzi en Madrid, sí podemos analizar parte de los bienes que atesoró en su residencia gracias a la documentación generada a partir del proceso de almoneda abierto después de su muerte y a las noticias puntuales sobre su actividad como marchante y coleccionista. A partir de esta información podemos entender la residencia de Crescenzi como una verdadera Academia, donde el marqués de la Torre se mostraba como un exquisito coleccionista, prefiriendo dos géneros en alza, paisaje y bodegón, y privilegiando seguramente las obras de sus artistas protegidos, especialmente Antonio de Pereda y Juan Fernández el Labrador. Una vivienda que también se convertía en taller y en Academia, entendida como lugar de reunión y tertulia artística, tal y como había sido el *palazzo Crescenzi* bajo su protección.

Crescenzi falleció en Madrid en la madrugada del día 10 de marzo de 1635, habiendo otorgado previamente testamento ante Baltasar Martínez Criado de Bolaños, significativamente un escribano habitual de las Obras Reales. Esa misma mañana y ante otro escribano también relacionado con las Obras Reales, Nicolás Gómez, se procedió a la

²⁰¹³ Vid. AHPM, Pº 6997, ff. 758-762. La primera noticia de este importante documento, a partir de la cual hemos podido localizar el traspaso de la deuda de Miguel del Valle a Begabazán, fue aportada por BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, p. 196, n. 17. La venta a Castrillo en AHPM, Pº 5202 (28/4/1637), f. 278.

²⁰¹⁴ Vid. MORÁN TURINA, Miguel y GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (eds.) (2000), *op. cit.*, pp. 119-120.

apertura del testamento para comenzar a cumplir las disposiciones testamentarias del difunto en presencia del padre Antonio Pérez, prior del convento del Carmen Calzado y principal albacea testamentario de Crescenzi, y los “criados” del marqués: Juan María Forno, Pedro Díaz, y los hermanos José y Antonio de Pereda²⁰¹⁵.

El testamento fue abierto por el licenciado D. Fernando de Salazar Velasco, teniente de corregidor de la Villa de Madrid y fue redactado en presencia de Antonio de Pereda, Pedro

²⁰¹⁵ Esta documentación se localiza en AHPM, Pº 5196, ff. 224-228vº (10/3/635), citado primeramente en TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, pp. 300-301, n. 7, quien transcribió parte de su contenido.

Díaz, Domingo de Valdés, José de Pereda y Felipe Valiente y Juan María Forno, todos ellos declarados criados del marqués²⁰¹⁶.

En sus últimas voluntades, Crescenzi concede un gran protagonismo a su albacea testamentario, el prior Antonio Pérez, quien podrá elegir dónde ubicar la sepultura del marqués “en la iglesia p[ar]te y lug[a]r donde el padre maestro fray antonio perez prior del conv[en]to de n[uest]ra s[eñ]ora del carmen calçado de esta dicha villa eligiere y señalare”,

²⁰¹⁶ AHPM, Pº 5196, ff. 227-228v: “En el n[om]bre de dios todopoderoso amen. Sepan q[uan]tos esta publica escriptur[a] de testamento y ultima voluntad vieren como yo Juan vautista crescencio, marq[ue]s de la torre cavallero de la orden de s[antiag]o natural de la ciudad de roma y residente en esta v[ill]a de madrid estando enfermo y en cama de esa enfermedad que Dios nuestro s[eñ]or [h]a sido servido darme y en mi entero xuicio y entedim[ien]to natural creyendo como [...] verdaderam[en]te creo en el misterio de la s[antí]sima tr[in]ida[d] p[adre] [h]ijo y espiritu tres pers[on]as y un solo dios verdadero y en todo aquello que [...] cre[e] y confiesa la s[an]ta madre ygl[esi]a romana devaxo de cuya fe y creencia protesto vivir y morir como fiel y catolico xpiano [...] Escoco por s[eñ]ora y avogada a la gloriosa reyna de los anxeles y al vendito angel de la g[uar]da san juan bautista y el arcaxel san miguel san p[edr]o y s[an] pavlo san ag[ust]i[n] y san geronimo y a todos los demas santos y santas de la corte del cielo a q[ui]e[n] supl[ic]o tengan por vien de ynterceder con que su divina mag[esta]d me quiera perdonar mis culpas y pecados y [lleve] mi anima donde goce de su divina pres[enci]a y temiendome de la muerte que es cosa natural a toda criatura bibiente deseando poner mi anima en camino de salvacion otorgo que [h]ago y ordeno este mi testamento en la forma sig[ui]ent[e]. Primeramente encomiendo mi anima a dios n[uest]ro s[eñ]or que la creo y redimio con su preciosa sangre y [bel] cuerpo [a la tierra de que fue formado]. Mando que si la voluntad de dios n[uest]ro s[eñ]or fuere de me llevar devaxo de esta disposicion mi cuerpo sea depositado en la iglesia p[ar]te y lug[a]r donde el padre maestro fray antonio perez prior del conv[en]to de n[uest]ra s[eñ]ora del carmen calçado de esta dicha villa eligiere y señalare. Mando que dia de mi fallecim[ien]to siendo ora o en otro s[igu]ien[te] se me digan cien misas de alma en altares privilegiados. En q[uan]to al acompañamiento que se ha de hacer con mi cuerpo lo dexo a la voluntad del dicho p[adr]e prior. M[and]o que el día que se [h]iciere el deposito de mi cuerpo siendo ora o en otro siguiente se me diga una misa de requien cantada con sus ministros vigiliass y responso cantado sobre mi sepultura como en todos y en cada uno de los nueve dias de mi deposito se me diga otra misa de requien cantada en la misma forma que la pr[ime]ra y en q[uan]to a su solenidad della lo dexo a la voluntad del dicho padre prior. Mando que despues de fallecido lo mas presto que se pueda se me digan otras cien misas cantadas de lo que se recare la y[glesia] en los dias que se dixeren y en las yglesias y conventos que parecieren al dicho padre prior. En quanto a las mandas forçosas y otras mandas [...] que se suelen [h]acer en semejantes testamentos lo dejo a la disposicion de dicho padre prior. Declaro que las deudas que devo y me deven las dexo escritas y asentadas en una mem[ori]a que queda en poder del dicho padre prior firmada de mi n[ombr]e mando se guarde y cumpla segun y de la forma que en ella se contiene y se de tanta fee y verdad como si fuera declarado en este testam[en]to y quiero y es mi voluntad que despues de postrado mi cuerpo de los v[er]des que se hallaren mios se paguen las d[ic]has deudas primero que se cumpla otra cosa de dicho testamento[.] Es mi boluntad que por quarenta dias despues desde mi fallecim[ien]to se de a mis criados una racion muy [h]onrrada y se le de a cada uno un luto de paño de seg[ovi]a de lo mex[or] que ubiere. en q[uan]to a las dadivas y demas cosas que en xemejantes t[iem]pos se suelen repartir entre amigos lo dexo a la voluntad del dicho padre prior con quien lo tengo tratado y comunicado. para cumplir este mi testamento y lo en el cont[eni]do dexo y nombro por mi albaça testamentario cumplidor y executor del al dicho padre prior y a la pers[on]a o pers[on]ass a quien su p[aternida]d eligiere para compañeros en el cumplim[ien]to deste testam[en]to como se lo dexo comunicado al qual y a los que ansi eligiere y a cada uno ynsolidum doy mi poder cumplido para que de los bienes que tengo en esta corte presente los vendan y rematen en publica almoneda y fuera della y de su valor cumplan y paguen este mi testam[en]to y todo lo en el c[onteni]do y cobren y paguen mis deudas y den cartas de pago y [h]agan todo lo demas que en el se deviere [h]acer y este poder le dure todo el tiempo neces[ari]o aunque sea despues de pas[a]do el año y dia del [albaezado] sin remision ni reservacion alguna y asimismo se diere d[ic]ho poder al d[ic]ho p[adr]e prior para que si su divina mag[esta]d dispusiese tan breve de mi que no pueda avisar a su eminencia el cardenal mi [h]ermano el estado de mis cosas le pueda escribir dandole aviso de todo y encomendandole de mi p[ar]te a Juan Maria forno mi criado que a tanto [tiempo que] me sirve con mucha satisfacion de que me allo carg[a]do de obligacion[es] y despues de cumplido y pag[a]do este mi testam[en]to y lo en el contenido en el remanente que quedase de todos los demas mis vienes derechos y acciones dexo y nombro por mis universales herederos en todos ellos a don marçelo y don alejandro y don antonio y don felipe mis hijos lexitimoss y de doña ana masimi crescencio mi legitima mug[er] y en q[uan]to a doña x[risti]na y elena violante cresencio y doña luisa mis hijas lex[it]imas ansimismo y de la d[ic]ha marq[ue]sa mi muger por ser monxas profesas todas tres encargo a su eminencia el s[eñ]or cardenal mi [h]ermano p[ara] que [h]aga con ellas lo que le pareciere en q[uan]to a sus lex[it]imas o lo que se les [h]uviere de dar. Y lo firmo el marq[ue]s de la Torre [firmado]. Ofrecemos nuestra propia transcripcion, con leves variantes de aquella publicada en TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, pp. 300-301, n. 7.

además de quedar a su disposición varias cuestiones en relación con el enterramiento. La confianza con el prior habría llevado a Crescenzi a dejarle un memorial donde estaban anotadas todas las deudas contraídas por el marqués durante sus años en Madrid: “Declaro que las deudas que devo y me deven las dexo escritas y asentadas en una mem[ori]a que queda en poder del dicho padre prior firmada de mi n[ombr]e mando se guarde y cumpla segun y de la forma que en ella se contiene y se de tanta fee y verdad como si fuera declarado en este testam[ent]o”. Un precioso documento del que no ha quedado ninguna copia, que arrojaría varias claves en relación con los últimos encargos particulares de Crescenzi y su actividad como marchante.

El prior del Carmen Calzado y la “persona o personas” que él nombrare, serán los albaceas testamentarios y tendrán el poder de Crescenzi para liquidar las deudas contraídas mediante almoneda pública de los bienes que Crescenzi deja en Madrid: “doy mi poder cumplido para que de los bienes que tengo en esta corte presente los vendan y rematen en publica almoneda y fuera della y de su valor cumplan y paguen este mi testam[ent]o y todo lo en el c[onteni]do y cobren y paguen mis deudas y den cartas de pago y [h]agan todo lo demas que en el se deviere [h]acer”.

Una de las informaciones más relevantes del testamento de Crescenzi es la declaración como herederos universales de hijos “don marçelo y don alejandro y don antonio y don felipe”, e hijas “doña x[risti]na y elena violante cresencio y doña luisa”, que por ser monjas profesas quedan encomendadas al cuidado del cardenal en lo referente a su legítima.

Por último, Crescenzi indica que “si su divina mag[esta]d dispusiese tan breve de mi que no pueda avisar a su eminencia el cardenal mi [h]ermano el estado de mis cosas”, sea el prior quien le escriba “dandole aviso de todo y encomendandole de mi p[ar]te a Juan Maria forno mi criado que a tanto [tiempo que] me sirve con mucha satisfacion de que me allo carg[a]do de oblig[acion]es”. Una buena muestra del aprecio que Crescenzi sintió por el milanés, a quien introdujo en las Obras Reales primero como pagador de las obras del Buen Retiro, en sustitución de ²⁰¹⁷.

El 23 de diciembre de 1633, Forno fue nombrado agente solicitador de la consignación de Obras y Bosques de su Magestad, un cargo que buscaba agilizar “los negocios y

²⁰¹⁷ No existe ninguna biografía acerca de Juan o Giovanni Maria Forno. Algunos historiadores suponen que formaba parte del servicio del cardenal Zapata antes de entrar al servicio de Crescenzi en 1617, con motivo de su instalación en Madrid. Ni siquiera sabemos cuándo falleció, posiblemente en Madrid, poco después de 1645.

consignación” de los oficiales de los alcázares y casa reales del monarca²⁰¹⁸. Es muy posible que Crescenzi, como Superintendente de las Obras Reales, estuviera detrás de la promoción de su criado que gracias a este nombramiento conseguía mantenerse al servicio real y en directo contacto con los negocios tocantes a la Junta de Obras y Bosques, con un salario de cien ducados anuales.

Tras el fallecimiento de Crescenzi, Forno supo mantener sus contactos e influencias ante el monarca. El 17 de mayo de 1636 sucedió a Matheo de Reynalte como teniente de la Casa Real del Campo, un cargo importante que ocupó hasta su jubilación forzosa por enfermedad, el 17 de julio de 1643²⁰¹⁹. Como teniente de la Casa de Campo, Forno debía ocuparse del perfecto estado y mantenimiento del “cultivo, conservación y aumento de los árboles y nuevos plantíos dellos y de tener siempre a su costa corrientes en todos tiempos las fuentes y conducciones del agua para los riegos de las arboledas jardines y huertas y reparadas las pressas del arroyo a que de donde entra el agua a los estanques” y también debía “acudir a cuidar la superintendencia de los jardines de palacio y guerta de la priora”²⁰²⁰.

Asentada su posición en la corte, el milanés contrae matrimonio con Dña. Antonia de Gomara, hija de Domingo de Gomara y Doña Ana de Forza (ambos difuntos), de posible ascendencia italiana a tenor de los apellidos. Las capitulaciones matrimoniales se redactan el 17 de junio de 1638 y gracias a este documento sabemos que Forno era mayor de 25 años y “natural del Lago de Como, del Estado de Milán, hijo legítimo de Francisco Forno y Doña Isabel Pebedelo, ya difunta”²⁰²¹. La novia presenta como dote su propia casa en la calle de las

²⁰¹⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 723, s.f.: “(23/12/1633) Don Fran[cis]co de prado bravo de mendoza caballero de la orden de sant[iago] secret[ari]o del rey n[uest]ro s[eñor] y de sus reales obras y bosques por quanto en la junta dello se [h]a rrepresentado por p[ar]te de los oficiales de los alcaçares y casa reales de su mag[esta]d que conviene a su real servicio que en esta corte [h]aya persona de inteligencia cuidado y espiriencia que asista a la solicitud de los negocios y consinacion dellas por la quiebra tan grande que de algunos años a esta parte tiene y asi mismo acuda al las demás urgencias que se ordena est de ordinario se ofrece en hacer con los tesoreros xenerales vvcento de millones y otras personas y a los demás negocios tocantes a los d[ic]hos alcázares que ansi en esta junta como en otros tribunales sucede [e]star pendientes y pedidosse muchas veces por los d[ic]hos oficiales y se nombre la d[ic]ha persona pues abiendo de venir y asistir en esta corte a ello los pagadores como es fuerza lo [h]agan seria ocasionarse gastos muy excesivos y demás desto padecería el servicio de su mag[esta]d con su ausencia o con la dilación de su venida como se [h]a reconocido en algunas ocasiones que lo [h]an hecho visto en la d[ic]ha junta y considerando se que es cosa muy conveniente açer nombremiento de persona de satisfacion y de in[teli]gençia que acuda a lo de arriba referido por las buenas partes que concurren en juan maria forno y atendiendo a lo bien en que sirvió el oficio de pagador del quarto real de san ger[oni]mo que [h]oy se llama del Buen Retiro [h]a sido nombrado por axente solicitador de los d[ic]hos alcázares y casa r[eale]s y se acordó que en virtud deste nombr[amient]o acuda de aquí adelante a la solicitud de los nego[cio]s dellos [h]aciendo las deligencias necesarias”. El 17 de abril de 1634, Forno cobrará 300 reales de su salario y de nuevo el 20 de diciembre de 1634 recibirá de Gómez Mangas 50 ducados “que se los paga por la paga del medio año que començo a correr a primero día del mes de otubre pasado deste d[ic]ho año de mil y seiscientos y treinta y quatro = y cumplirá a fin del mes de março del año que viene de mil y seis[cient]o y tr[eint]a y cinco = y son de los cien ducados que su mag[esta]d le tiene hecho m[e]r[ce]d en cada un año como tal agente de la d[ic]ha junta”.

²⁰¹⁹ Acerca del nombramiento y jubilación forzosa, *vid.* AGP, Personal, Caja 2688/8, s.f. (17/7/1643). Fue sustituido por el arquero real Paulo Sonio.

²⁰²⁰ *Ibidem*.

²⁰²¹ AHPM, Pº 4763, f. 639rº.

Fuentes “que hace esquina a la calle Arenal cerca de la puertecilla que pasa a Sta Catalina de los Donados”²⁰²².

La enfermedad empañó los últimos años de su vida. Tal y como hace constar el marqués de Malpica en una petición al monarca fechada el 14 de diciembre de 1645: “Juan Maria forno sirvio a su mag[esta]d al principio de la obra del retiro a la paga de los oficiales despues sirvio en cobrar las pinsiones que pagan los que tienen agua de la que viene a palacios y ambas ocupaciones sin gaxes, despues a servido de theniente en las cassa de campo de donde salio cassi tullido con lo cual no ha podido tener manera de vida que le ayudase a vivir y muere con la mayor necesidad que he visto dexando dos criaturas la mayor de 4 años y su muger enferma que tambien lo salio de la asistencia de la cassa del campo, siendo su mag[esta]d servido le podria hacer merced que de los 300 ducados que tiene gozase su muger para criar sus hijos los 200 y la casa de aposento y los 100 se quedasen para los reparos de las fuentes de la casa del campo que con esto estaran siempre corrientes [...]”²⁰²³.

Como indica Blanco Mozo, en el mes de julio de 1635 comenzaron las primeras diligencias para comenzar con la almoneda de los bienes de Crescenzi que fueron entregados al escribano Diego Fernández Serrano²⁰²⁴. El mercader de sedas Domingo Sáenz de Viteri fue el depositario del dinero recaudado por la venta de los dichos bienes y su administrador entre los deudores del marqués, aunque también veremos cómo Juan María Forno ejerció como depositario en alguna ocasión. Pocos días después, debió comenzar el proceso de almoneda de los bienes de Crescenzi, comenzando con el recuento y tasación de todo aquello que obraba en su poder y pudiera ser objeto de venta. Desgraciadamente, solamente han sido localizados dos inventarios parciales de los bienes que fueron puestos en almoneda, realizados el 12 de octubre de 1635 y el 12 de marzo de 1637, publicados por Cherry y Burke y Blanco Mozo, respectivamente. El primer inventario, aquel de 1635, es una relación de los bienes que todavía habían quedado sin vender y estaban en poder del escribano Diego Fernández Serrano “el cual los tenía en la p[ar]te donde se estava haciendo el almoneda”²⁰²⁵.

Dicho inventario fue redactado con motivo del traslado de los bienes “haviendo sido forzoso desocupar la casa en que estaba la d[ic]ha almoneda” y por no “tener parte en que tener los d[ic]hos bienes”, Fernández Serrano se los entrega a Francisco Gómez de la Hermosa “pintor de cámara de su alteza el serenísimo Infante Cardenal”. Gómez de la

²⁰²² *Ibidem*.

²⁰²³ AGP, Personal, Caja 2688/8, s.f. (14/12/1645).

²⁰²⁴ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 182.

²⁰²⁵ El grueso de protocolos generados en la escribanía de Fernández Serrano, depositario de la almoneda de Crescenzi, ha desaparecido de los fondos del AHPM, complicándose la búsqueda. El inventario redactado en octubre de 1635 se encuentra en AHPM, Pº, 6385, ff. 451-452v (12/10/1635), escribano Francisco Martínez, transcrito parcialmente en CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, pp. 513-514.

Hermosa será uno de los artistas que mantuvo una estrecha relación con Crescenzi, jugando un importante papel en la economía del marqués de la Torre, como ha analizado Blanco Mozo.

En este primer inventario se registran los cuadros que pertenecieron a Crescenzi y posiblemente no fueron vendidos con anterioridad, así como algunos relicarios guarnecidos de bronce y piedras duras, y dibujos²⁰²⁶.

Con motivo de esta venta, el 31 de octubre de 1635, Domingo Sáenz de Viteri recibió 8.945 reales para distribuir entre los principales acreedores de Crescenzi: Francisco Mazayas, Gaspar Sánchez, Juan María Forno, Gómez de la Hermosa, Jusepe Pérez, Cristóbal Gómez,

²⁰²⁶ AHPM, Pº, 6385, ff. 451-452v (12/10/1635) y CHERRY, Peter O. (1999), *op. cit.*, pp. 513-514.

Transcribimos el listado de las pinturas:

primeramente dos cavecas la una copia del ticiano y la otra que es del m[ism]o tamaño que no lo es
mas una pintura de una fuente sin marco de Juan de la corte
dos paisajes de noche con sus molduras
una mujer de medio cuerpo con sus molduras nera
mas un eceomo con moldura negra en lamina de cobre
mas un quadro de flores con moldura negra
una prespetiva con moldura negra grande
otra prespetiva con su moldura negra no es peq[ue]ña
un pais de una coluna y unas ruynas
un retrato de una mujer desnuda a los pechos y es de medio cuerpo
un quadro de tres mujeres de medio cuerpo
[f. 451vº] una caveca de mujer con unas cadenilas moldura dorada y negra
una caveca de un filosofo en camisa moldura de oro y negro
una pintura de un salvador de pablo Rubens con su moldura dorada
una lamina de san anton con su marco de evano pequeña
otra de santo domingo con su marco de evano del m[ism]o tamaño
quatro payses de a dos tercias de ancho y media bara de alto con sus molduras negras
una pintura pequeña de bidrios y bucaros con moldura negra
un quadro de granadas y benbrillos pequeña con su marco negro
una pintura de una caveza de una reyna de francia con su moldura negra
un retrato de cornelio caveca con moldura negra
una pintura de un david sin moldura que es del españoletto
un paysito de menos de a quarta de la huyda de Ejito
un pais de poco mas de terçia con moldura de evano negra
una pintura de n[uest]ra s[eñor]a copia del tiziano lienço de dos varas con moldura dorada
[f. 452] un lienzo de frutas granadas y benbrillos y ubas con su moldura negra que Ju[an] forno dijo [e]star en su poder
y la avia traído el marq[es] de palazio a [h]echar moldura
una santa catalina con un angel al lado y tiene un libro y es sin marco
un retrato pequeño de san Ph[elip]e neri sin marco
un liencecito pequeño de un plato de ubas del labrador
una tabla del desposorio de santa catalina s[in] marco tas[a]da en trescientos ducados
un lienço de pintura de n[uest]ra s[eñor]a con su niño y debaxo tres obispos y un fraile y una monxa que en la tas[aci]on dijo Ju[an] maria heran tres cuerpos
un paisillo pequeño que es una ruyna
un quadro de peçes con su marco negro
un centauro de tres varas de cayda con su moldura
un quadro pequeño que es relicario de la oracio del guerto con dos colunas de xptal de roca i guarnecido de bronce y alrededor unas piedras enbutidas
una estatua de bronce pequeña y tiene tres figuras
[f. 452v] seis pinturas destampas en papel pequeñas con marcos negros
otro relicario de piedra de [pucon] de la orac[i]on del guerto guarneado de ebano con sus rematillos de bronce”.

Miguel del Valle, Cristóbal de Aguilera y el embajador inglés²⁰²⁷. Aunque seguimos sin poder identificar a los dos primeros acreedores, Mazayas y Sánchez, el elenco está formado por miembros del radio de influencia de Crescenzi²⁰²⁸. Destaca la presencia de cuatro maestros de obras. Jusepe Pérez y Cristóbal Gómez habían trabajado bajo la directa supervisión de Crescenzi en varias obras en el Alcázar madrileño durante su etapa como Superintendente, como vimos²⁰²⁹. Además, permite confirmar la relación que Crescenzi mantuvo con Miguel del Valle, uno de los habituales colaboradores de Juan Gómez de Mora, a quien todavía no se le había satisfecho el precio de los suelos que adquirió en las inmediaciones del convento de San Francisco, ni las mejoras que había realizado en ellos²⁰³⁰. Del mismo modo, Cristóbal de Aguilera había trabajado estrechamente con Crescenzi y con Carbonel en la construcción del Buen Retiro y posiblemente con anterioridad en la Cárcel de Corte madrileña. Juan María Forno es otro de los personajes que pertenecen al ámbito más privado de Crescenzi, considerado casi un familiar como demuestra su recomendación ante su hermano el cardenal. Es interesante la mención del embajador inglés, que podría tratarse de Sir Francis Cottington o, más probablemente, de su agente en Madrid, Arthur Hopton²⁰³¹. Más adelante, analizaremos la fluida relación que Crescenzi mantuvo con la embajada británica en Madrid, para quienes ejerció como agente artístico, aunque desconocemos la calidad de las deudas que pudo haber contraído con ella.

Pero el principal acreedor del marqués de la Torre era el pintor Francisco Gómez de la Hermosa, tal y como constata una declaración de su yerno, el aparejador Alonso Carbonel, el 21 de abril de 1636²⁰³². Ante el notario Francisco Martínez, Carbonel declara que la suma adeudada a su yerno ascendía a 24.200 reales, de los cuales 7.699 reales habían sido librados en Saénz de Viteri, 3.246 reales “en Juan Maria Forno procedidos de la almoneda que se hizo de p[ar]te de los vienes del dho marq[ué]s” y 1.650 reales librados en Don Pompeo de Tassis, que debió pagar por la adquisición de un “armario de ébano y palosanto de perfiles de bronce” adquirido en la almoneda de Crescenzi²⁰³³. Como indicaba Blanco Mozo, parece que Francisco Gómez fue el único acreedor que llegó a percibir algo de la venta de estos bienes,

²⁰²⁷ AHPM, Pº 6385, f. 469 (30/10/1635), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 183 y n. 43. Remitimos al estudio de Blanco Mozo para conocer los escasos datos que hemos conservado sobre el proceso de almoneda y la venta de los bienes de Crescenzi, así como sus principales acreedores.

²⁰²⁸ *Ibidem*. Esta misma información en AHPM, Pº 5199, f. 255 (22/4/1636).

²⁰²⁹ En junio de 1640, Jusepe Pérez y Cristóbal Gómez otorgaron sendos poderes para gestionar el cobro de las cantidades adeudadas, 1.082 reales y 1000 reales cada uno, *vid.* AHPM, Pº 6390, f. 286, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (2010), *op. cit.*, p. 176, n. 47.

²⁰³⁰ Sus deudas fueron traspasadas a D. Juan de Begabazán el 12 de agosto de 1639, *vid.* AHPM, Pº 6997, ff. 759-762, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis, (2010), *op. cit.*, p. 176, n. 47.

²⁰³¹ *Ibidem*, p. 183.

²⁰³² AHPM, Pº 6386, f. 203r y v (21/4/1636), citado en *ibidem*, p. 183.

²⁰³³ AHPM, Pº 6386, ff. 559v-560r, citado en *ibidem*, p. 183.

junto con el padre carmelita fray Hernando de Angulo, que cobró 1.246 reales “por los mismos que parece se gastaron en el entierro y funeral del dicho marqués que se hizo en el dicho conv[en]to del Carmen”²⁰³⁴.

El segundo inventario que conservamos de los bienes restantes de Crescenzi, aquel de 1637, vuelve a ser un nuevo depósito de los objetos que todavía faltaban por liquidar. Ante el escribano Francisco Martínez, Diego Fernández Serrano entrega al pintor Gómez de la Hermosa un copioso listado de bienes, destacando algunos cuadros y esculturas, libros y objetos relacionados directamente con la práctica artística, que analizaremos a continuación²⁰³⁵.

Pocos datos más hemos podido recopilar sobre el proceso de almoneda de Crescenzi. Todavía el 27 de mayo de 1641, la esposa de Francisco Gómez e hija de Alonso Carbonel, María Carbonel, compareció ante el escribano Francisco Martínez para exponer como D. Francisco de Quiñones había ordenado (el 25 de mayo de 1641) que Jeronimo de Uzeda “defensor de los v[ie]nes del dho marques” le entregase todos los bienes que todavía quedaban en poder del escribano Diego Fernández Serrano, procedentes de la almoneda de Crescenzi, para satisfacer los 14.860 reales que todavía se le restaban debiendo a su marido como principal acreedor de Crescenzi²⁰³⁶.

²⁰³⁴ AHPM, Pº 5199, f. 255 (22/4/1636), citado en *ibidem*, p. 183.

²⁰³⁵ AHPM, Pº 6387, ff. 180-185v (12/5/1637), escribano Francisco Martínez, citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, pp. 194-197. Transcribimos el listado de las pinturas y esculturas:

“Un paysillo en lámina de bronce de san Juan Bautista
Una pintura en lamina de San phelipe [¿Neri?]
Otro paysillo en lámina pequeño redondo
Un retrato de la Reyna Doña Margarita con su marco
Otro retrato de una ynglessa en naype
Otro retrato de un inglés con moldurita negra
Trece retratos con sus marcos de evano pequeños de Phelipe Liaño
Otro retrato redondo de un inglés pequeñito
Dos caveças de emperadores con sus pies de bronce
Un dibujo de una portada que es de madera y esta fundada en una tabla de una vara de largo.
Un dibujo de madera que es en forma de una capilla de media bara poco más
Una moldura de evano pequeñita
Quatro pies de leones de bronce pequeños
Un retrato en naype pequeñito
Dos niños de barro
Dos niños de bronce
Una columna de jaspe verde y negro de vara y quarta de alto con su pie
Quatro figuras de bronce sobredorados los extremos con dos alas cada figura”.

²⁰³⁶ AHPM, Pº 7002, ff. 327-328.

2. El inventario de bienes y la imagen de Crescenzi

Afortunadamente estos documentos generados durante el proceso de almoneda nos permiten reconstruir parcialmente los objetos que acompañaban la vida cotidiana de Crescenzi. Si tenemos en cuenta que los dos inventarios que manejamos se refieren a aquellos bienes que todavía no habían sido vendidos, podemos advertir cómo la almoneda de Crescenzi debió constituir una de las oportunidades más jugosas para coleccionistas y artistas, que pudieron disponer no sólo de pinturas o esculturas (muchas de ellas italianas), sino de libros, ajuar doméstico y también material de trabajo.

Un testimonio que nos habla de la calidad de estos bienes lo ofrece Juan María Forno que pocos días después de la muerte del marqués, elevó un memorial ante el Rey para denunciar la intervención de Luis de Guevara, portero de cámara de la Junta de la Media Annata. Para saldar las deudas de Crescenzi tocantes al pago del impuesto de la media annata, que ascenderían a 50 ducados, Guevara entró a la residencia del marqués de la Torre en ausencia de Forno “depositario de los vienes del marqués de la Torre” y “descolgó las pinturas de la sala para quererselas llevar y habiendo acudido la vecindad pidiendole q[ue] no hiciese aquello y dexasse venir al suplicante pues estava en el lugar al d[ic]ho portero se llevo quatro quadros q[ue] valen mas de 4.000 reales por decir tenia mandam[ien]to de la Junta de la media anata”²⁰³⁷.

Podemos constatar a través de los inventarios de sus más allegados cómo varias piezas acabaron tempranamente en las manos de los miembros de su círculo más íntimo, hipótesis avanzada por Peter Cherry, como es el caso del citado Forno quien pudo adquirir una *Santa Catalina* realizada posiblemente por Cavarozzi²⁰³⁸, así como los característicos bodegones con motivos de uvas de Juan Fernández el Labrador, además de “dos ramilletes y un país” de Juan de Van der Hamen, todos ellos pintores protegidos por Crescenzi²⁰³⁹. En este inventario también se describen dos obras inacabadas “Un San Gerónimo empeçado en doce ducados” y “Un país por acavar en sesenta reales”. Con seguridad, pensamos que pueda tratarse de obras

²⁰³⁷ AGP, Personal, Caja 16813/30, s.f. (11/5/1635). Finalmente la petición causa efecto y la Junta devuelve los cuatro cuadros con la condición de que sea el propio Forno quien asuma la deuda de Crescenzi como propia y pague los 50 ducados dentro del siguiente mes.

²⁰³⁸ El 24 de julio de 1638, Forno realizó un inventario de sus bienes con motivo de su matrimonio con Dña. Antonia de Gomara, conservado en AHPM, Pº 4763, ff. 781rº y vº, citado y transcrito en CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, p. 515. Según Cherry, “El depositario de santa catalina ducientos ducados” que aparece registrado entre los bienes de Forno, podía corresponderse con la “tabla del desposorio de santa catalina s[in] marco tas[a]da en trescientos ducados”, descrito en el inventario de Crescenzi realizado en octubre de 1635, tasado en 300 ducados. En cualquier caso, la tabla en poder de Crescenzi podría ser una de las réplicas de los *Desposorios de Santa Catalina* que Cavarozzi ejecutó durante sus años de estancia en Madrid, entre 1617 y 1619, uno de cuyos mejores ejemplares conserva el Museo del Prado. Acerca de estas copias, *vid.* BERNSTORFF, Marieke von (2010), *op. cit.*, p. 54, n. 257.

²⁰³⁹ Posiblemente del Labrador fuera el “quadro de uvas”, valorado en cien reales. Todos los cuadros de Van Der Hamen, estaban tasados en 50 ducados: “Dos ramilletes y un pays de Valderramen en cinquenta ducados”, *vid.* AHPM, Pº 4763, ff. 781rº y CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, p. 515.

vinculadas a los más íntimos protegidos de Crescenzi (Cavarozzi, Pereda o Labrador), que posiblemente fueran ejecutadas en la propia residencia de Crescenzi, utilizada como taller para la creación artística²⁰⁴⁰.

En este sentido, los bienes registrados en el inventario del escribano Diego Fernández Serrano, aquel en quien se depositaron los bienes de Crescenzi durante el proceso de almoneda, también incluyen algunas obras procedentes de Roma que podemos vincular con Crescenzi, destacando especialmente “una pintura en lámina que es del niño perdido entre los doctores que es muy fina de roma con su marco de evano y unas flores de plata en el marco con su cortina de tafetán carmesí se tasso en mil reales”²⁰⁴¹. Entre los libros del escribano, también sorprende la mención de “otro libro de San Felipe Neri, en quatro reales”, que podemos asociar con las lecturas favoritas de Crescenzi.

Si analizamos los datos que nos ofrecen los dos inventarios de Crescenzi, comprobamos cómo se detallan 66 obras entre lienzos, cuadros, láminas sobre cobre, un tríptico, estampas, dibujos y miniaturas (referidas como “pinturas sobre naype”). Las temáticas son muy diversas, destacando el retrato, la pintura religiosa, y especialmente los bodegones y paisajes. De manera excepcional se indica el valor de un único lienzo, los 300 ducados por una “tabla del desposorio de Santa Catalina” (atribuida posiblemente a Cavarozzi) y apenas constan atribuciones.

Un análisis de los escasos artistas mencionados nos revela cómo Crescenzi muestra una evidente sintonía con el gusto artístico predominante en la corte, en línea con las preferencias manifestadas por Felipe IV. Rubens y Ribera, dos pintores de moda a partir de 1628, aparecen significativamente mencionados entre los bienes de Crescenzi. Como ya hemos indicado, poseía una “pintura de un salvador de Pablo Rubens con sus molduras doradas” posiblemente encargada durante la estancia del pintor flamenco en la corte madrileña, entre 1628 y 1629²⁰⁴².

Otro pintor de vanguardia era el valenciano José de Ribera “el españoletto”, cuyas obras comenzaron a llegar a España gracias al interés de los virreyes napolitanos en la temprana década de 1620. Ya analizamos la presencia de dos obras del artista en el Salón

²⁰⁴⁰ Debido a las probadas capacidades como pintor del propio Crescenzi, cabría plantear la hipótesis de que fueran incluso obras de su mano. Sin embargo, es muy posible que se traten dos obras de Antonio de Pereda, realizadas durante sus años de aprendizaje junto a Crescenzi.

²⁰⁴¹ Procedentes de Roma se mencionan “otra pintura del tránsito de Magdalena y es de Roma con su marco dorado y negro es de roma se tasso en ochenta reales”; “Otra pintura de roma que es en lienzo de Santa Sicilia (Santa Cecilia) con su marco dorado y negro se tasso en siete ducados”; “dos cuadros pequeños de nuestra señora uno de la consolación y otro de la soledad con marcos dorados son de roma tasados en quatro ducados ambas”.

²⁰⁴² No sabemos cuál podría ser el aspecto ni las dimensiones de esta obra. Por su descripción, podría ser similar a los retratos del Salvador que solían formar parte de los apostolados tan frecuentes en la producción de Rubens, con marcado carácter piadoso.

Nuevo del Alcázar madrileño, al menos desde 1633²⁰⁴³. Recordemos que Finaldi había propuesto como el duque de Alcalá pudo encargar a Ribera la ejecución de tres obras con destino a las colecciones reales: *Jael y Sísara*, *Sansón y Dalila* y *David cortando la cabeza a Goliat*²⁰⁴⁴. Debido a la posible implicación de Crescenzi en la configuración de la decoración del Salón Nuevo, resulta interesante que entre las escasas atribuciones se encuentre precisamente “una pintura de un David sin moldura que es del Españolato”. Según esta descripción, no parece tratarse de una obra de carácter narrativo semejante a aquella de las colecciones reales, pudiendo asemejarse al magnífico cuadro de la colección Várez-Fisa, caracterizado por el empleo de un lenguaje plenamente caravaggista que Ribera aprendió durante su primera etapa romana²⁰⁴⁵. Un lenguaje en perfecta armonía con los gustos de Crescenzi, como manifiestan las influencias caravaggistas de sus protegidos: Cavarozzi y Pereda.

Existe un último punto de contacto entre Ribera y Crescenzi. Entre los artistas encargados de decorar con sus obras el palacio del Buen Retiro también figuró Ribera, quien envió el *Combate de mujeres* (1636) que todavía conserva el Museo del Prado [P1124]²⁰⁴⁶. Aunque la llegada de estas obras fue posible gracias a la intervención del virrey de Nápoles, el conde de Monterrey, es posible que desde Madrid fueran sugeridos algunos artistas y temáticas²⁰⁴⁷.

La predilección de Crescenzi por dos géneros en auge, bodegón y paisaje, encuentra una evidente confirmación en su inventario. Entre los numerosos *países* son muy pocas las atribuciones pero muy significativas. Destaca la presencia de “una pintura de una fuente” atribuida al pintor flamenco Juan de la Corte (Amberes, h. 1585-Madrid 1662), una temática

²⁰⁴³ Vid. *Supra*.

²⁰⁴⁴ FINALDI, Gabriele (2003), *op. cit.*, p. 386, *vid. supra*.

²⁰⁴⁵ Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y SPINOSA, Nicola (1992), *op. cit.*, p. 220. Aunque según Spinosa y Pérez Sánchez, Ribera realizó varias versiones del tema de *David sujetando la cabeza de Goliat* (influido por aquellas ejecutadas por Caravaggio), no se han conservado muchos ejemplos. El marqués de Leganés obsequió con un *David* de Ribera al pintor Diego Velázquez (cuadro identificado por Pérez Sánchez con el *David* de la Colección Várez Fisa) y entre los bienes del marqués Vincenzo Giustiniani también se localizaba un *David con la cabeza de Goliat*, que Gianni Papi atribuyó a una obra hoy en paradero desconocido, *vid.* SPINOSA, Nicola, *Ribera. La obra completa*, Madrid, 2008, pp. 345, 485 y 486.

²⁰⁴⁶ Para las obras del Ribera en el Retiro *vid.* FINALDI, Gabriele, “José de Ribera (1591-1652). Combate de mujeres, 1636”, ficha del catálogo en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp. (Museo del Prado, 2005), Madrid, Museo del Prado, 2005, pp. 228-230. También de Ribera colgaron el *Ticio e Ixion* adquiridos a la marquesa de Charela, la abuela del protonotario Jerónimo de Villanueva, para la decoración del Retiro en 1634, *Ibidem*, p. 236 y BROWN, Jonathan y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*, p. 123.

²⁰⁴⁷ Vid. *Supra*.

habitual en la producción de este artista especializado en arquitecturas, batallas y países²⁰⁴⁸.

Además, poseía “un liencecito pequeño de un plato de uvas”, obra segura de Juan Fernández el Labrador, uno de los miembros del círculo de protegidos de Crescenzi como veremos. En relación con los bodegones, el inventario recoge de manera cuidadosa la temática de varias obras “una pintura pequeña de bidrios y búcaros con moldura negra” y “un quadro de granadas y benbrillos y uvas”, además de “un quadro de flores con moldura negra” y “un quadro de peces”. La difusión de esta nueva temática entre los artistas de su entorno queda demostrada a través de la práctica artística de Pereda, Juan de Van der Hamen o el Labrador, pintores que en mayor o menor medida sintieron la influencia del marqués y su gusto por las novedades italianas.

Entre los retratos, la mayoría sin vender todavía en 1637, se registran “trece retratos con sus marcos de evano pequeños de Phe[lip]e de Liaño”²⁰⁴⁹. De acuerdo con los gustos del coleccionismo cortesano, debía tener una pequeña galería de retratos que incluía aquellos de los reyes [“otro retrato de la reyna D. Margarita con su marco”]²⁰⁵⁰ y especialmente tres retratos que confirman sus vínculos con Inglaterra: “un retrato de una ynglessa en naype”, “otro retrato de un ingles con su moldurita negra” y “otro retrato de un ingles pequeñito”. Posiblemente se trate de los personajes más importantes de la Embajada británica en Madrid, el embajador Lord Cottington y su esposa, y el agente Sir Arthur Hopton, quienes además participaron como acreedores de los bienes de Crescenzi²⁰⁵¹.

Antes de continuar el análisis de los bienes registrados en la vivienda de Crescenzi, podemos precisar algunas noticias sobre la exquisita colección artística que poseyó en Madrid, que fue empleada para diversos menesteres según la ocasión lo requiriera. Una de las más interesantes fue el envío de cinco obras a la colección del rey Carlos I de Inglaterra precisamente a través de la embajada británica en Madrid²⁰⁵². Gracias a una copia manuscrita del embajador Sir Francis Cottington, sabemos cómo Crescenzi facilitó (previo pago) varias

²⁰⁴⁸ En el palacio del Buen Retiro se encontraba “*El socorro de Valenza del Po por Don Carlos Coloma*” ejecutado por Juan de la Corte. Según recogía el inventario de 1701, Velázquez había intervenido para realizar el retrato de Colonna, *vid.* ANGULO INIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1969), *op. cit.*, pp. 349-368.

²⁰⁴⁹ AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637).

²⁰⁵⁰ AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637).

²⁰⁵¹ AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637). Además tenía “otro retrato en naype pequeñito”.

²⁰⁵² La primera referencia en SAINSBURY, W. Noël, *Original unpublisher papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an Artist an Diplomatist preserved in H. M. State Paper Office*, Bradbury & Evans, London, 1859, pp. 354-355; TRAPIER, Elisabeth du Gué, “Sir Arthur Hopton and the interchange of painting between Spain and England in the 17th Century” en *The Connoisseur*, London, t. 164, 1967, pp. 239-243; SHAKESHAFT, Paul (1981), *op. cit.*, pp. 550-551. Sobre la colección artística de Carlos I remitimos a VV. AA, *La Almoneda del Siglo*, cat. exp. (Museo Nacional del Prado, 2002), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

obras de su propia colección: “*Moisés con la historia de las serpientes*” de Giovanni Battista Carracciolo (600 ducados), “*El combate entre las Musas y las Piérides*” de Rosso Fiorentino (400 ducados), “*El naufragio de San Pablo*” y una “*Virgen camino de Egipto*” de Adam Elsheimer (200 y 100 ducados respectivamente), *Diana* de Paris Bordone (80 ducados) y Cuatro paisajes de Juan Fernández el Labrador (25 ducados cada uno)²⁰⁵³.

Algunos de estos cuadros han podido ser identificados, como el “Naufragio de San Pablo” de Adam Elsheimer, actualmente en la National Gallery de Londres (*San Pablo en Malta*, h. 1600)²⁰⁵⁴ (fig. 85). Este paisaje fue una de las pequeñas obras sobre cobre que Crescenzi coleccionó durante su estancia en Roma, confirmando su interés por los paisajes de este artista nórdico. El otro cuadro, posiblemente otro cobre que haría pareja con la escena de San Pablo, seguramente fuera un *Descanso en la Huida a Egipto*, réplica quizá de una de las composiciones más famosas de Elsheimer, realizada poco antes de morir (hacia 1609)²⁰⁵⁵.

También se ha identificado el lienzo de Rosso Fiorentino titulado *Combate entre las Musas y las Piérides*, que durante algún tiempo se consideró una obra de Perin del Vaga y que desde 1683 se registra en los inventarios del Museo del Louvre²⁰⁵⁶. Esta fue una de las

²⁰⁵³ SAINSBURY, W. Noël (1859), *op. cit.*, pp. 354-355: “*Indorsed by Carleton [Sir Dudley Carleton]. Copie of a note given me by Jame Bap.ta Cresentio, touching pictures [? about 1614]. Price of the Pictures in double silver:*

Moses with the history of the serpents, by the hand of Caracholi [Caraccioli] 600 ducats in silver [...]

The challenge of the Goddesses and Muses, by the hand of Roso [Rosso Fiorentino], 400 ducats [...]

The shipwreck of St Pablo, small, by the hand of Adam [Elsheimer], 200 ducats [...]

The virgin going into Egypt, small, by the same, 100 ducats [...]

Diana of Paris Bordone, although there are painter who say it is Titian's, 80 ducats [...]

Four landscape pieces of Labrador, at 25 ducats each, 100 [...]

The master of these pictures has not formerly been willing to part with them at these prices; now he gives them up that his Majesry may be served by them, and is sorry not to be in a position to be able to give them entirely and without any price, as he desires, and it were right to do”. La suma total ascendía a 1480. La fecha de esta nota, que debemos retrasar a 1631, fue clarificada por SHAKESHAFT, Paul. (1981), *op. cit.*,

²⁰⁵⁴ Identificado en KEITH, Andrews, *Adam Elsheimer, Paintings, Drawings, Prints*, London, Phaidon, 1976, p. 143, nº 10. Para una bibliografía actualizada sobre este cuadro remitimos a ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, pp. 20-21 y n. 32.

²⁰⁵⁵ KEITH, Andrews (1976), *op. cit.*, plate 91.

²⁰⁵⁶ Uno de los primeros en identificar esta obra fue BREJON DE LAVERGNÉE, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, París, 1987, pp. 139-40, n 62, citado en HASKELL, Francis, “Charles I's Collection of Pictures”, en MAC GREGOR, Arthur (ed.), *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale inventories*, London/Oxford, Alistair McAlpine/Oxford University Press, 1989, pp. 203-231, especialmente p. 229.

pinturas más apreciadas por Carlos I, quien decidió personalmente colocarla en su dormitorio junto a los retratos de sus familiares más allegados y otras obras de carácter religioso²⁰⁵⁷.

La vivienda de Crescenzi no era solo una especializada galería que proyectaba sus gustos personales. Como mencionábamos al tratar de los lienzos inacabados en poder de Juan María Forno, es muy posible que la residencia de Crescenzi se convirtiera en taller. Como ha subrayado Blanco Mozo, en el segundo de los inventarios (1637) destaca la presencia de herramientas para el trabajo de la piedra y del bronce, que seguían sin despertar el interés de los compradores²⁰⁵⁸. Así se recogen “tixerias de cortar yerro”, “un yunque de yerro con su tornillo y otro instrumento con el de yerro”, “Cinco reglas y compas de bronce”, “dos libros de panes de oro”, “una caxa de madera con diez y seis piedras de jaspe e hilos y granos”. Posiblemente este instrumental proceda de los talleres de bronce del panteón escurialense y pudo haber sido utilizado ocasionalmente por Crescenzi o por Pereda para practicar sus habilidades con la escultura, como ha destacado Aterido.

En la vivienda se encontraban también una serie de piezas relacionadas con el trabajo de Crescenzi en el panteón escurialense. Así tenía cuatro de las garras que sostenían los sepulcros, descritas como “quatro pies de leones de bronce pequeños”²⁰⁵⁹. Además, podía haber guardado los modelos y algunos ejemplares de los ángeles portalámparas, realizados por el equipo de Juan Antonio Ceroni: “Dos niños de barro” “Dos niños de bronce” y “quatro figuras de bronce sobredorados los extremos con dos alas cada figura”²⁰⁶⁰. Además, se encontraban otras piezas como “una columna de jaspe verde y negro de vara y quarta de alto con su pie”²⁰⁶¹. Entre los instrumentos curiosos, encontramos la presencia de “un antojo de

²⁰⁵⁷ “The picture of the nine naked Muses, and nine other Muses in apparel, with some poetical gods by, in the clouds, little intire figures, in a carved gilded. frame; which was brought by My Lord Cottington from Spain, who had it from the Marquis Crescentius the King’s architect there [al margen] Done by Perino del Vago. given to the king by My Lord Cottington”, en VAN der DOORT, Abraham, *A catalogue and description of King Charles the first’s capital collection of Pictures, Linnings, Statues, Bronzes, Medals, and other Curiosities; now first published from an Original Manuscript in the Ashmolean Museum at Oxford. The whole transcribed and prepared for the press, and a great part of it printed, by the late ingenious Mr. Vertue, and now finished from his papers*, London, Bathoe, W., 1757, p. 124, nº 5. También aparece descrita en el Manuscrito Ashmolean 1514, f. 48, nº 5. Sobre los distintos inventarios de la colección de Carlos I, *vid.* MILLAR, Oliver, *Abraham Van der Doort’s catalogue of the collections of Charles I*, Glasgow, The Walpole Society, 1960.

²⁰⁵⁸ AHPM, Pº 6387, ff. 180-185v (12/5/1637) Entre los instrumentos que podemos relacionar con la práctica artística, destacan: “Dos morteros de piedra marmol el uno grande y el otro pequeño que es uno es de jaspe y el otro marmol con dos manos de palo, un almirez con su mano (f. 180v); Dos planchas de plomo abujereadas pequeñas (f. 181r); tres cuadernillos de papel de marca [mayor] de cossa de diez y seis pliegos (f. 182v); Veinte y tres pies chiquitos de bronce con sus tornillos, dos mascarones de bronce pequeños de tornillo, un yunque de yerro con su tornillo y otro instrumento con el de yerro, unas tixerias de cortar yerro, cinco reglas y compas de bronce, unas tenacillas o pinças de yerro, diez instrumentos de yerro de carpinteria pequeños curiosos; Veinte y seis ynstrumentos de yerro de carpinteria y otros yerros pequeños y curiosos [...] una regla de evano, dos libros de panes de oro (f. 184r)”.

²⁰⁵⁹ AHPM, Pº 6387, f. 184v.

²⁰⁶⁰ AHPM, Pº 6387, f. 184v y 181r.

²⁰⁶¹ AHPM, Pº 6387, f. 181r. Dos columnas de jaspe verde de Génova acabaron configurando el altar del panteón.

largas vistas”, posiblemente uno de los primeros telescopios fabricados por Galileo Galilei, importados directamente desde Florencia a partir de 1610²⁰⁶².

Como ha destacado Blanco Mozo, uno de los registros más interesantes es aquel que confirma la existencia de dos dibujos, descritos como “Un dibujo de una portada que es de madera y esta fundada en una tabla de una vara de largo” y “Un dibujo de madera que es en forma de una capilla de media vara poco más”²⁰⁶³. Este registro constituye la prueba fehaciente de la existencia en la casa de Crescenzi de los modelos para la portada del Alcázar de Madrid y el panteón escurialense, descrito por Vicente Carducho en sus *Diálogos* (Madrid, 1633). La descripción en el inventario de estas obras no nos permite identificarlos claramente como bocetos o como verdaderos modelos tridimensionales. Aunque sean definidos como “dibujos”, su tamaño podría corresponderse con los modelos ejecutados (una vara de largo para la portada y media vara para el panteón).

En el caso del panteón, descrito como “un dibujo de madera”, sabemos que Carducho se refirió al modelo para el panteón y no a su boceto, por lo que podemos pensar que entre las herramientas y materiales procedentes del Escorial, Crescenzi también se llevó el modelo ejecutado según sus indicaciones (aquel tercer modelo descrito por Fray Jerónimo de Albendea y destacado por una excepcional riqueza cromática). De hecho, esta pieza podría haber sido adquirida finalmente por Forno, ya que en su inventario se describe “un sepulcro” tasado en 33 reales²⁰⁶⁴. Como hemos visto, el modelo del panteón acabó en la colección del pintor Francisco Palacios, tasado por el arquitecto Sebastián de Benavente, donde se pierde su rastro²⁰⁶⁵.

Por último, Crescenzi llegó a poseer en Madrid una importante biblioteca²⁰⁶⁶. En el último inventario de sus bienes constan algo más de cuarenta libros en su mayor parte obras de temática religiosa que demuestran la profunda espiritualidad que cultivó Crescenzi toda su vida. Algunos ejemplares están directamente relacionados con la orden del Oratorio, y seguramente fueron traídos directamente por Crescenzi desde Roma. Es el caso del *Compendio degli Annali Ecclesiastici del padre Cesare Baronio*, escrito por Francesco

²⁰⁶² AHPM, Pº 6387, f. 184r.

²⁰⁶³ AHPM, Pº 6387, f. 181r (12/5/1637), BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, pp. 195-196.

²⁰⁶⁴ AHPM, Pº 4763, f. 781rº y CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, p. 515.

²⁰⁶⁵ *Vid. Supra*.

²⁰⁶⁶ Aunque mucho más modesta (en cantidad y calidad) que aquella del arquitecto Ardemans, brillantemente analizada por BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro Ardemans (I y II)”, en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 5 (1995) y 7-8 (1996-1997), pp. 155-175 y pp. 73-97.

Panigarola (Roma, 1590), al cual ya hemos aludido²⁰⁶⁷. Sin embargo, la mayoría de libros que todavía quedaban sin vender (24 títulos) son obras escritas en castellano que pudieron ser adquiridas por Crescenzi durante su estancia madrileña, lo cual confirma su interés por la formación de una biblioteca acorde con sus gustos y preferencias personales que también reflejaba sus aspiraciones sociales.

Una buena parte de los títulos están vinculados con la espiritualidad jesuita, una orden a la que Crescenzi se aproximó especialmente durante su última etapa. Poseía un ejemplar de las obras del padre San Juan de Ávila (1500-1569), posiblemente la recopilación titulada *Vida y Obras del maestro Juan de Ávila, predicador apostólico de Andalucía* (Madrid, 1618)²⁰⁶⁸. En relación con los ejercicios espirituales fomentados por los jesuitas, atesoraba la *Historia de la Sagrada Passion* [“Otra historia de la Pasión”]²⁰⁶⁹ publicada por el padre jesuita Luis de la Palma (Alcalá, 1624), escrita precisamente para “ayudar a la materia de meditación a los novicios de nuestra religión”. O el más específico *Exercicio de perfección y virtudes christianas* [“Otro libro de exercicios de perfeccion virtud religiosa”]²⁰⁷⁰ escrito por el también jesuita Alonso Rodríguez (1538-1616), del que circulaban varias ediciones²⁰⁷¹. También poseía el *Libro de la imitación de Christo nuestro Señor* [“otro libro de la imitaz[i]on de Xpto n[uest]ro s[eño]r”]²⁰⁷² del padre Francisco Arias (Sevilla, 1599).

Destaca la presencia del *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra (1527-1611) en dos volúmenes [“otro libro grande flos sanctorum de Riva de Neyra” y “Otro flos sanctorum de RivadeNeyra segunda parte”]²⁰⁷³. Este importante tratado hagiográfico, al igual que el pionero *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas publicado en seis volúmenes (entre 1578 y 1603),

²⁰⁶⁷ AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637), “otro libro de conpendio de egli anali ecclesiastici del p[adr]e seçar baronio”, señalado también en BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, pp. 195-196.

²⁰⁶⁸ Esta obra consta de dos tomos, aunque en el inventario de Crescenzi se menciona “otro libro obras del m[aest]ro avila en un cuerpo”, AHPM, Pº 6387, f. 181r (12/5/1637).

²⁰⁶⁹ AHPM, Pº 6387, f. 181r (12/5/1637).

²⁰⁷⁰ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

²⁰⁷¹ Acerca de esta obra, *vid.* BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier; REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel y EGIDO, Teófanos (coord.), *Los jesuitas en España y el mundo hispánico*, vol. 1, Madrid, Fundación Carolina de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Marcial Pons Historia, 2004, pp. 156-157.

²⁰⁷² AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637). Esta obra se publicó en tres partes, entre 1599 y 1602, *vid.* “Arias de Párraga, Francisco”, en DOMÍNGUEZ, Joaquín Mª (dir.), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, p. 231.

²⁰⁷³ AHPM, Pº 6387, f. 181r (12/5/1637). Este tratado hagiográfico tuvo una notable difusión, como prueban sus varias ediciones en los siglos XVII y XVIII. La primera parte fue publicada en Madrid en 1599 y la segunda en 1601. Existe una tercera parte, editada en 1604 y dedicada a la exposición de aquellos santos “extravagantes”, no incluidos en el Breviario Romano.

constituía un completo manual de iconografía cristiana, fuente imprescindible de consulta para los artistas de la Edad Moderna²⁰⁷⁴.

También se interesaba Crescenzi por la mística de los franciscanos y los dominicos. Poseía las dos partes de la *Crónica de la Provincia de San Joseph de los descalzos de la orden de los menores de nuestro seráfico padre San Francisco*, [“otro grande cronica de la Prov.a de San Joseph” y “otro libro cronica De la prov. de San Joseph”] del franciscano fray Juan de Santa María, y el *Arte para servir a Dios* [“otro libro arte de servir a Dios”]²⁰⁷⁵, escrito por uno de los místicos franciscanos más importantes, Alonso de Madrid²⁰⁷⁶.

En relación con la orden dominica, destacamos la primera y segunda parte de la *Historia General de Santo Domingo* de fray Hernando del Castillo (Valencia, 1587 y Valladolid, 1612) [“historia de santo domingo un cuerpo y el de arriba es primera p[ar]te” y “otro libro seg[un]da p[ar]te de la istoria de s[an]to domingo”]²⁰⁷⁷. Además tendría la *Breve Instruction de cómo se ha de administrar el sacramento de la Penitencia*, del teólogo dominico Bartolomeo de Medina (Salamanca, 1582), posiblemente en la edición traducida al italiano como *Breve instruttione de' confessori* [“otro libro breve Ynstruccion de confesor”]²⁰⁷⁸ (Roma, Alessandro Gardane & Francesco Coattino, 1583).

La práctica de la meditación y la oración personal, tan acordes con la espiritualidad contarreformista en la que Crescenzi había crecido por su comunión con los oratorianos de Neri, se veía reforzada con la lectura de las *Instituciones o doctrinas del excelente theologo Iuan Taulero (Coimbra, 1551)* [“otro libro de Taulero y bida e ynstituz[i]on del teologo”]²⁰⁷⁹, traducción al romance de los ejercicios espirituales propuestos por el místico dominico Johann Tauler (h. 1300-h. 1361). Y por último los *Exercicios e indulgencias del Rosario*

²⁰⁷⁴ El hermano de Crescenzi, el abate Giacomo, escribió un *Compendio de la vida del beato Felipe Neri* posiblemente para que formara parte de alguna de las ediciones del *Flos Sanctorum*, según informa la siguiente anotación manuscrita del padre Zazzara: “*Copia del compendio della vita del beato Filippo fatta dal s[igno]r Abbatte Crescentio, mandato a Venetia a dì 23 di giugno di 1607 per farlo stampare nella 4ª parte del Flos Sanctorum*”, AOR, Códice A.IV.15, ff. 218-135, citado en INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello (1957), *op. cit.*, vol. IV, p. 199, n. 907, *vid. Supra*.

²⁰⁷⁵ AHPM, Pº 6387, f. 181r (12/5/1637).

²⁰⁷⁶ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637). Esta obra tuvo numerosas ediciones, la primera en Madrid es de 1596.

²⁰⁷⁷ AHPM, Pº 6387, f. 181r (12/5/1637).

²⁰⁷⁸ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

²⁰⁷⁹ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

[“otro libro ejercicios e yndulgencias del rosario”]²⁰⁸⁰, del predicador dominico Alonso de Ribera (Madrid, 1624).²⁰⁸¹

Los títulos que inciden en la buena disposición para recibir los sacramentos y demás prácticas religiosas son también muy abundantes (aunque difíciles de identificar), como “otro librito pequeñito modo de rezevir la comunión”²⁰⁸². También algunas vidas de santos, destacando la “vida de la madre teresa de Jhs”²⁰⁸³ y “otro libro vida y costumbres del s.r San Francisco”²⁰⁸⁴. Además poseía un libro registrado como “letura de cassos de conciencia”²⁰⁸⁵ que podríamos identificar con la *Summa de casos de conciencia* del doctor fray Juan de Pedraza en dos volúmenes (Medina del Campo, 1578) o el *Tratado de casos de consciencia* compuesto por el franciscano fray Antonio de Córdoba (Toledo, 1578). A partir del siglo XVI este tipo de recopilaciones de casos de conciencia fueron muy habituales, constituyendo un manual para el confesor al administrar el sacramento de la penitencia. También difícil de indentificar es el libro titulado “reze et rezenderazioni”²⁰⁸⁶.

Entre los escritos místicos, verdaderas lecturas selectas como calificaba Blanco Mozo, se encuentra el *Libro de San Juan Climaco llamado Escala Espiritual* (Alcalá, 1596) [otro libro de sermon de San Juan Climaco]²⁰⁸⁷. Entre los textos religiosos de carácter poético, poseía un ejemplar de *Vida del espíritu para saber tener oración con Dios* [“Otro libro vida del espíritu p[ar]a saver tener oraz[i]o[n y union con Dios”]²⁰⁸⁸, una recopilación de textos publicada en 1628 por Antonio de Rojas. Entre los títulos registrados sería interesante identificar los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* [“soliloquios de un alma con

²⁰⁸⁰ AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637).

²⁰⁸¹ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637). La práctica devocional del rezo del rosario fue impulsada por los dominicos. Crescenzi poseía también el libro “meditaz[i]o[n del s[antisi]mo rosario” (que no hemos podido indentificar) y además tenía “dos dezenarios guarnecidos con filigrana y sus borlas de seda oro y [...] granates”, AHPM, Pº 6387, f. 184v (12/5/1637).

²⁰⁸² AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637).

²⁰⁸³ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637). Con respecto a la vida de Santa Teresa, posiblemente se trate de la biografía escrita por Pablo Verdugo y publicada en Madrid, 1615.

²⁰⁸⁴ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637). Aunque el título podría referirse a San Francisco de Asís, cabe la posibilidad de que se trate de una biografía de San Francisco de Borja, cuyo cuerpo también acompañó a Crescenzi en el séquito del cardenal Zapata, en 1617, *vid. Supra*.

²⁰⁸⁵ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

²⁰⁸⁶ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637). Asimismo dejamos sin identificar “otro libro tratado espiritual de Jua[n] [¿Justo?]” que podría corresponderse con el *Tratado espiritual de los soberanos misterios y ceremonias santas del divino sacrificio de la Missa*, de fray Juan de los Ángeles (Madrid, 1604); “otro libro del testam[en]to de jesuxpto”

²⁰⁸⁷ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

²⁰⁸⁸ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

Dios”]²⁰⁸⁹ del célebre poeta Lope de Vega, en cualquiera de sus tres sucesivas ediciones (Madrid, 1626 y 1627, y Barcelona, 1626)²⁰⁹⁰. Aunque no existen noticias que nos permitan relacionar de manera directa a Lope de Vega con Crescenzi, el interés que Lope manifestó por la práctica artística, especialmente por la pintura, y su amistad con Maíno o Juan de Van der Hamen pudieron llevarle a interesarse por el marqués de la Torre, un curioso ejemplo en la corte de noble pintor y arquitecto²⁰⁹¹.

En comparación con el notable y variado elenco de lecturas religiosas, resulta llamativa la escasa representación del resto de géneros literarios. Posiblemente estos ejemplares, más atractivos, hubieran sido vendidos con rapidez en las anteriores almonedas. Aún así, todavía quedan algunos interesantes ejemplares que nos hablan de la diversidad de intereses y lecturas de Crescenzi. No podía faltar en la biblioteca de un noble artista un ejemplar del *Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1478-1529), en cualquiera de sus ediciones italianas [“otro libro del Cortijiano”]²⁰⁹². En este sentido, destaca también la existencia del *Galathea di Messer Giovanni della Casa, overo Trattato de’ costumi, e modi che si debbono tenere o schifare nella comune conversatione*, no sabemos si en su versión italiana (Venecia, 1558) o en aquella traducción realizada por el doctor Domingo de Bercerra y titulada *Tratado de M. Juan de la Casa, llamado Galathea o tratado de costumbres* (Venecia, 1585) [“otro libro tratado de Juan de la Casa”]²⁰⁹³.

Poseía también las *Lettere del signor Giovan Francesco Peranda* (Venecia, Ciotti, 1601) [“otro libro de letere del señor Juan Francisco Peranda”]²⁰⁹⁴, todo un manual epistolar con diversos ejemplos de estilo para redactar cartas de condolencia, petición, agradecimiento

²⁰⁸⁹ AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637).

²⁰⁹⁰ Para las diversas ediciones, y el contexto en el cual fueron publicadas, *vid.* LEZCANO TOSCA, Hugo, “La edición crítica de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, de Lope de Vega”, en *Etiópicas*, 7, 2011, pp. 139-165.

²⁰⁹¹ *Vid.* PORTÚS, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea, 1999, pp. 145-147, y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “*Ars vs. Natura*: Lope de Vega y Juan de Van der Hamen de León”, en COLLARD, Patrick; NORBERT UBARRI, Miguel y RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda (eds.), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*, Gent, Academia Press, 2009, pp. 27-43. Van der Hamen realizó uno de los retratos más conocidos de Lope de Vega, *vid.* NAVARRETE PRIETO, Benito, “De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen”, en *Ars magazine*, nº 6, abril-junio 2010, pp. 52-64.

²⁰⁹² AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637). El *Cortegiano* de Castiglione se publicó en 1528, teniendo una amplia difusión gracias a numerosas traducciones. En 1534, Boscán publicó en Barcelona *Los quatro libros del cortesano, compuestos en italiano por el conde Balthasar castellón y agora nuevamente traduzidos en lengua castellana* [...].

²⁰⁹³ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

²⁰⁹⁴ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

o recomendación, según la categoría social del destinatario (*superiori, pari e inferiori*)²⁰⁹⁵. Este género era muy apreciado por Crescenzi, ya que contaba también con las *Lettere del signor cavaliere Battista Guarini nobile ferrarese da Agostino Michele raccolte* (Venecia, Ciotti, 1593) [“otro libro letra del señor Baptista Guarino”]²⁰⁹⁶. El poeta Guarini (1538-1612) era un personaje cercano a la familia Crescenzi, especialmente al cardenal Pietro Paolo. Además, en 1611 Guarini fue nombrado príncipe de la *Accademia degli'Umoristi*, institución en la que también participaba Francesco Crescenzi²⁰⁹⁷. De hecho, es muy posible que el propio Guarini hubiera procurado al cardenal Pietro Paolo Crescenzi algunos ejemplares de sus *Lettere*²⁰⁹⁸.

Entre los tratados de índole política, encontramos el libro de Giovanni Boterò (h. 1543-1617) *Della Ragione di stato: libri dieci* (Venecia, 1589) [“otro libro del razon destado”]²⁰⁹⁹. Aunque muy posiblemente se trate de la edición italiana, Crescenzi pudo haber adquirido la traducción española de Antonio Herrera, con el título *Diez libros de la razón de estado: con tres libros de las causas de grandeza, y magnificencia de las ciudades de Ian Botero* (Madrid, 1593)²¹⁰⁰. Y también la *Doctrina física y moral de príncipes*, traducido del árabe por Francisco Gurmendi y dedicado al duque de Lerma (Madrid, 1615) [otro libro dotrina fisica y moral de principes]²¹⁰¹.

Además, Crescenzi completaba sus lecturas con textos filosóficos, la *Ética* de Aristóteles [otro libro letica de Aristotiles]²¹⁰² o las *Vidas* de Plutarco [otro libro vida de plutarco]²¹⁰³. En el campo científico y medicinal, destaca la presencia de la *Agricultura*

²⁰⁹⁵ Para la biografía de Peranda y la contextualización de sus *Lettere*, remitimos a TESTA, Simone, voz “Peranda, Giovan Francesco”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-peranda_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-peranda_(Dizionario_Biografico)/) (f.u.c. (1/9/2015)).

²⁰⁹⁶ AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637). Vid. SELMI, Elisabetta, voz “Guarini, Battista”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, 2003, [http://www.treccani.it/enciclopedia/battista-guarini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/battista-guarini_(Dizionario-Biografico)/) (f.u.c. (1/9/2015)). Una de sus obras más conocidas es el *Pastor Fido* (1580), donde mezclaba música y poesía. Se conserva una carta de Guarini, enviada desde Pádua el 23 de junio de 1600, dirigida al cardenal Pietro Paolo Crescenzi en Roma, donde se indica el pesar por los problemas de salud que la representación del *Pastor Fido* ha causado a monsignor Crescenzi, en Archivio di Stato di Modena, Letterati, b. 29, s.f., vid. http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1530235152&NU=254&TP=g (f.u.c. (1/9/2015)).

²⁰⁹⁷ Acerca de Francesco Crescenzi y los *Umoristi*, vid. *Supra*.

²⁰⁹⁸ El 10 de octubre de 1596, Guarini escribe a monsignor Pietro Paolo Crescenzi donde le pregunta por la llegada de los dos volúmenes de sus “*seconde lettere*”, Archivio di Stato di Modena, Letterati, b. 29, s.f., http://www.capitalespettacolo.it/eng/doc_gen.asp?ID=-308386620&NU=155&TP=g (f.u.c. 1/9/2015).

²⁰⁹⁹ AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637).

²¹⁰⁰ En el prólogo de la traducción española, Herrera indica como el intento que ha tenido Boterò ha sido formar un Príncipe religioso y prudente para saber gobernar y conservar su estado en paz y justicia provando que se puede hazer sin los medios que enseñan Nicolo Machavili y Cornelio Tacito, como aquellos que son en todo contrarios a la ley de Dios, por que el primero funda la razon de estado en la poca conciencia”.

²¹⁰¹ AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637).

²¹⁰² AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637).

²¹⁰³ AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637).

general que trata de la labranza del campo, y sus particularidades, crianza de animales, propiedades de las plantas que en ella se contienen, y virtudes prouechosas a la salud humana / compuesta por Alonso de Herrera; y los demás autores que hasta ahora han escrito desta materia (Alcalá, 1513) [“otro libro agricultura de Cerrera”]²¹⁰⁴. En relación con estas materias, también poseía *I Discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli [...] nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia Medicinale*, del médico y botánico Pietro Andrea Matthioli [“otro libro gr[an]de de Discurso de Pedro Andrea Mاتيoli”]²¹⁰⁵, una obra que también podría interesarle por los numerosos grabados de plantas y animales que incluían algunas ediciones.

Por último se registra *Dell’historia de i simplici, aromati et altre cose che vengono portate dall’Indie Orientali pertinenti all’uso della Medicina* de García de Orta (Venecia, 1582) [“otro libro de ystoria del simplici aromati pequeño”]²¹⁰⁶. Como curiosidad, Crescenzi tenía en su casa “tres naranxos en sus tiestos los dos quebrados y muy mal tratados y el otro sano y el ybierno pas[ad]o deste año parece averse [h]elado por cuya caussa estan podados muy a rraiz y hasta a[h]ora no [h]an brotado y pareçe q[ue] los troncos dellos estan berdes”²¹⁰⁷. Posiblemente podamos relacionarlo con su trabajo en el jardín de los naranjos de la Reina, que supervisó durante su etapa como Superintendente. Recordemos que Carbonel había entregado varios naranjos para que fueran plantados en este lugar, como hemos analizado.

La cartografía y la geografía estaban representadas con el ejemplar *Esfera forma del mundo, con una breve descripción del mapa*, escrito por Francisco Velázquez Minaya (Madrid, 1628) [“otro libro esfera forma del mundo”]²¹⁰⁸. La dedicatoria al Conde Duque muestra las simpatías políticas de Minaya, caballero de la orden de Santiago y comendador de Lobón²¹⁰⁹. La historia queda representada por el tratado de Justus Lipsius (1547-1606) titulado *Della grandezza di Roma et del suo Imperio di Giusto Livio*, posiblemente en la

²¹⁰⁴ AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637). Sobre este tratado, el primero en su género escrito en lengua vulgar, vid. BARANDA, Consolación, “Ciencia y humanismo: la obra de agricultura de Gabriel Alonso de Herrera, 1513”, en *Criticón*, 46, 1989, pp. 95-108.

²¹⁰⁵ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637). Esta obra figura en dos registros idénticos y consecutivos, por lo que no sabemos si Crescenzi poseía varias ediciones o simplemente se trata de una errata del escribano. De hecho existen varias ediciones de esta obra, la primera en Venecia en 1544 sin ilustraciones y en latín. Con seguridad, Crescenzi preferiría las ediciones ilustradas.

²¹⁰⁶ AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637).

²¹⁰⁷ AHPM, Pº 6387, f. 181v (12/5/1637).

²¹⁰⁸ AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637).

²¹⁰⁹ Vid. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1960), *op. cit.*, p. 645. Acerca de Minaya, vid. *Supra*.

traducción italiana de Filippo Pigafetta (Roma, 1600) [otro libro de la grandeza de roma y su ymperio]²¹¹⁰.

En cuanto a materias más livianas, podemos destacar la presencia de un libro de solfa (equivalente a solfeo, armonía) [otro libro de solfa]²¹¹¹ que Crescenzi podría practicar en el clavicordio que también se hallaba entre sus bienes²¹¹². No nos sorprende la práctica musical en un personaje como Crescenzi, acostumbrado desde su infancia a las frecuentes veladas musicales ofrecidas en el Oratorio romano. Además, para mejorar su español Crescenzi contaba con el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570) [“otro bocavulario de las dos lenguas toscana y castellana”]²¹¹³. Y su latín quedaba perfeccionado con *Delle lettere nominate maiuscole antiche romane*, escrito por Cesare Dominichi [“otro libro de letra nominate mayuscola”]²¹¹⁴.

Tan sólo una lacónica nota nos revela la existencia de un ejemplar de *I Dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro* (“otro libro de Vitruvio de arquitectura de va[r]varo”)²¹¹⁵. La primera edición de los comentarios de Daniele Barbaro al texto vitruviano, magníficamente ilustrados por Palladio, vio la luz en 1556, pero Crescenzi pudo adquirir cualquiera de las numerosas ediciones sucesivas. Además poseía los comentarios en latín de los *Elementos* de Euclides, publicados por el matemático alemán Christoph Clavio [“otro libro de eucladis clavi”]²¹¹⁶. Dos referencias suficientes para confirmar la formación y base teórica del marqués de la Torre en matemática y arquitectura que aplicaría a su práctica artística.

La biblioteca de Crescenzi debió ser rica en grabados y estampas. Estos libros eran los más atractivos para bibliófilos y coleccionistas (y especialmente para los artistas) por la calidad de sus imágenes y la dificultad de encontrar en España ejemplares seguramente procedentes de las imprentas romanas. Como muestra de algunos libros que seguramente habían formado parte de la biblioteca del marqués de la Torre, contamos con la *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti* de Giovanni Battista Montano (Roma, 1610), dedicado a Crescenzi por Michel Angelo Vaccaria, que ya hemos

²¹¹⁰ AHPM, Pº 6387, f. 185r (12/5/1637).

²¹¹¹ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

²¹¹² “un clavicordio pequeño de evano”, AHPM, Pº 6387, f. 180v (12/5/1637), citado en BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, p. 195.

²¹¹³ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637), BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 184.

²¹¹⁴ AHPM, Pº 6387, f. 182v (12/5/1637), BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, p. 195.

²¹¹⁵ AHPM, Pº 6387, f. 182r (12/5/1637).

²¹¹⁶ AHPM, Pº 6387, f. 182 (12/5/1637), BLANCO MOZO, Juan Luis (1998), *op. cit.*, p. 195. Velázquez, como muchos pintores y aficionados, contaba en su biblioteca con la *Geometría* de Euclides en su versión castellana. Ardemans poseía una versión en latín de esta obra, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, (1995), *op. cit.*, p. 159.

analizado²¹¹⁷. También entre los dibujos del marqués se encontraba el maravilloso *taccuino* de Montano, que pasó a formar parte del Albúm del pintor Antonio García Reinoso, como veíamos²¹¹⁸.

Aunque el resto de bienes registrados parecen ser los restos deteriorados o de poco valor de las primeras ventas, todavía encontramos las huellas del antiguo esplendor de la casa de Crescenzi²¹¹⁹. Por ejemplo, en 1637 se elenca “una caxa de tener joyas que es terciopelo carmesi con galon al canto por de fuera y por de dentro de raso blanco”²¹²⁰. Tenía varios relojes, pero todos ellos en mal estado²¹²¹. Se registran varias camas, entre ellas “dos camas de madera de pino q[ue] en la una dicen dormía el marq[ue]s” y “una cama de gasa de seda paxiza q[ue] son siete piezas en cortinas cobertor y rodapiés y cielo”²¹²². Además, “dos sellos de agata el uno y otro piedra berde y un sello de plata”²¹²³. El vestuario también sería acorde con su estatus: guardasoles, sombreros, camisas, calzón y ferreruelo de bayeta de Sevilla, además de “otra ropilla de bayeta de Sevilla con avito de Santiago”²¹²⁴.

También cuidaba sus ratos de ocio con actividades propias de su clase social. Disfrutaba de la práctica del ajedrez [un juego de ajedrez con sus piezas y tiene setenta y quatro piezas de diferentes colores y echuras]²¹²⁵ y de la música (con su clavicordio y su libro de solfa). Como buen caballero, poseía varias armas de fuego como arcabuz y pistola²¹²⁶ y posiblemente también hubiera tenido montura, aunque no quede constancia en estos inventarios²¹²⁷.

²¹¹⁷ *Vid. Supra*.

²¹¹⁸ *Vid. Supra*.

²¹¹⁹ Dentro de las piezas de mobiliario se elencan “una escrivania grande de evano” (f.180r), una caxita de evano con su llave (180v), “una sombrerera de paxa” y “una sombrerera de baqueta” (f.181r), “un baúl barreteado por de fuera con sus cerraduras de bap[tis]ta negras” (f. 182v)

²¹²⁰ A continuación se describe “otra caxa larga de tener joyas”, AHPM, Pº 6387, f. 184r (12/5/1637).

²¹²¹ “Un relox de bronce quebrado y desconcertado con su caxa de madera” (f. 181v).

²¹²² AHPM, Pº 6387, ff. 181r y 184v (12/5/1637). Además tenía otra cama, hecha pedazos “Una cama de madera sobredorada muy biexa y quebrada en v[ein]te y dos piezas”, “y más quatro maderos y quatro tablas y un maderillo de la misma cama” (f. 181r).

²¹²³ AHPM, Pº 6387, f. 184v (12/5/1637).

²¹²⁴ AHPM, Pº 6387, ff. 180v, 181r, 183r y 182v. También encontramos varios calzones de paño de rrata, ferreruelo y sotana de lanilla, medias de seda negra viejas (f. 183r).

²¹²⁵ AHPM, Pº 6387, f. 180r (12/5/1637).

²¹²⁶ “un arcabuz de dos llaves guarnecido de plata enbutida”, AHPM, Pº 6387, f. 180r (12/5/1637); “una pistola de rueda con su funda” y “otra pistola de la misma manera q[ue] la entrego Ysaç criado de su mag[esta]d y llave para amvas”, AHPM, Pº 6387, f. 180v (12/5/1637).

²¹²⁷ Su criado Forno sí tenía un caballo, tasado en ochenta ducados, además de sillas y frenos para su montura, *vid.* AHPM, Pº 4763, f. 781 (24/7/1638).

3. La vivienda como taller y el taller como Academia

El análisis de los bienes de Crescenzi nos ha permitido demostrar la existencia de diversos útiles y herramientas para el trabajo de la piedra, relacionados con la práctica escultórica, así como pliegos de papel y distintos modelos para ejercitarse en la práctica de la pintura²¹²⁸. Es muy posible que en su casa su joven protegido, Antonio de Pereda, ejecutase los primeros encargos relacionados con su benefactor y buena prueba de estos ejercicios son los lienzos sin terminar que se registran en la colección de Juan María Forno, criado de Crescenzi, que habría adquirido en la almoneda del marqués de la Torre. Crescenzi además tenía cierta familiaridad con las colecciones reales, tal y como demuestra el hecho de que una de las pinturas que se encontraba en su casa en el momento de su muerte “la avía traido el marq[ué]s de palazio a [h]echar moldura”²¹²⁹. Curiosamente se trata de un bodegón “de frutas granadas y benbrillos y ubas con su moldura negra”, género predilecto de Crescenzi que contó con un espacio para la creación y difusión de las novedades italianas precisamente en su propia residencia.

Hemos visto como Crescenzi había acogido en su palacio romano al pintor Bartolomeo Cavarozzi, cuya carrera promocionó de manera significativa proporcionándole no solo potenciales clientes, sino una conveniente dirección y consejo en materia artística. Después de pasar dos años en Madrid, acompañando a su principal benefactor, Cavarozzi decidió regresar a Roma. Tuvieron que pasar varios años hasta que Crescenzi se encontró con las condiciones favorables para volver a asumir la protección y promoción de otro joven talento. Es posible que en el camino, Crescenzi estableciera fructíferas relaciones con otros importantes artistas del panorama cortesano. Uno de los más interesantes es Juan de Van der Hamen cuya relación con Crescenzi queda confirmada a partir de 1626, fecha del pequeño bodegón con uvas y peras que Crescenzi regaló a Cassiano dal Pozzo. Sin embargo, es muy posible que ya desde comienzos de la década de 1620, Crescenzi y Van der Hamen pudieran haberse conocido en el entorno cortesano.

Jordan indicaba como el primer encargo documentado que realizó Felipe III a Van der Hamen se produjo en 1619, para ejecutar precisamente un bodegón que acabó colgado de la Galería del palacio real del Pardo²¹³⁰. Aunque en estas fechas Crescenzi estaba enfrascado en la superintendencia del panteón escurialense, la fama de estos primeros bodegones del joven Van der Hamen pudieron llegar hasta sus oídos. Una de las primeras muestras de la protección

²¹²⁸ *Vid. Infra.*

²¹²⁹ AHPM, Pº, 6385 (12/10/1635), f. 452r, citado en CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, pp. 513-514. *Vid. Infra.*

²¹³⁰ JORDAN, William B. (2005), *op. cit.*, Jordan subraya la posible protección que Juan Gómez de Mora pudo dispensar al joven pintor, que contaba con apenas 23 años para la obtención de este primer encargo.

de Crescenzi hacia este artista la encontramos en el encargo de *San Pablo ermitaño* y *San Antonio Abad* (fig. 59) para el trascoro de la catedral burgalesa, que debió producirse poco después de la contratación con Antonio de Riera de las esculturas de San Pablo y San Pedro. Por un acta capitular del 4 de septiembre de 1624, sabemos que la pintura “se acabaría con brevedad [...] y que Juan bautista Crescencio decía se acabaría todo para el principio de octubre, y que le parecía se acabaría con toda perfección”²¹³¹.

Esta obra ha sufrido varias atribuciones, pasando por la del propio Crescenzi²¹³². Ponz la consideraba una obra del artista toledano del siglo XVI Luis de Carvajal, mientras que Monje la atribuyó a los pinceles del cartujo fray Domingo de Leyva²¹³³. En 1996, Pérez Sánchez recondujo su paternidad al entorno madrileño de Crescenzi, concretamente a la personalidad de Juan de Van der Hamen²¹³⁴. Con motivo de su reciente restauración y gracias al mejor conocimiento del catálogo como pintor figurativo de Van der Hamen, consideramos que esta atribución resulta más que plausible²¹³⁵. Las relaciones estilísticas entre el lienzo de Burgos y obras como el *San Francisco orante*, atribuido en 2008 por Díaz Padrón, podrían corroborar esta paternidad²¹³⁶.

²¹³¹ MARTÍNEZ SANZ, Manuel (1866), *op. cit.*, p. 80, n. 2: “[...] Lo que voy a copiar dará alguna luz a los inteligentes para designar al autor de la pintura, y más si se tiene en cuenta que el señor Cardenal Zapata fue quien trajo de Roma al célebre Crescencio y le introdujo en la corte de Felipe III. En el acta capitular de 4 de septiembre de 1624 se lee, que al dar cuenta el Abad de san Quirce de los negocios que había tenido a su cargo en Madrid: “dió asimismo cuenta del estado que tenían las figuras de San Pedro y San Pablo que se hacían en Madrid de mármol para el trascoro de esta Santa Iglesia, y que asimismo se acabaría con brevedad el lienzo para el altar, y que Juan bautista Crescencio decía se acabaría todo para el principio de octubre, y que le parecía se acabaría con toda perfección”, *ibídem*, p. 80, n. 2.

²¹³² *Ibídem*. López Mata recogió esta atribución en LÓPEZ MATA, Teófilo (1950), *op. cit.*, pp. 141 y 144.

²¹³³ PONZ, Antonio (1783), *op. cit.*, vol. XII, p. 43: “El quadro del medio cuyo asunto es San Antonio abad y San pablo primer ermitaño, conversando es muy bello y me pareció de alguno de los profesores del tiempo de Felipe II, acaso de Carvajal”. La atribución a Leyva fue recogida en MONJE, R., *Manual del viajero en la Catedral de Burgos*, Burgos, Arraíz, 1843, p. 18: “y en él [trascoro] una gran pintura de los ermitaños San Pablo y San Antonio, figuras mayores que el natural, ejecutadas por Fr Diego de Leiva en la cartuja de Miraflores, el cual murió en el año 1637. Los solitarios están sentados a la puerta de una gruta; San Pablo levanta la vista al cielo, vé al cuervo provisto del pan que les ha de servir de alimento, junta las manos y queda en una especie de enagenación mental. la composición de este cuadro no puede ser más vigorosa ni más acabada, solo falta que tuviese una altura proporcionada al grandeur de los objetos y se mirase con mas celo por su conservación”.

²¹³⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y URREA, Jesús, *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*, Burgos, Asociación de Amigos de la Catedral, 1996, cat. 16, p. 56.

²¹³⁵ ÁLVAREZ QUEVEDO, Juan (com.), *Eucharistía. Las Edades del Hombre*, cat. exp. (Aranda de Duero, Burgos, 2014), Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2014. Las habilidades de Van der Hamen como retratista fueron muy apreciadas en su época, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis, “El retrato de Catalina de Erauso, la monja alféres, obra de Juan de Van der Hamen (1596-1631)”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 71, 1998, pp. 25-52; NAVARRETE PRIETO, Benito (2010), *op. cit.*, pp. 52-64 o recientemente NAYA FRANCO, Carolina, “De la posibilidad de identificar a una dama a través de una alhaja: el descubrimiento de un retrato de Isabel de Borbón en el Instituto Valencia de Don Juan, pintado por Van der Hamen”, en *Ars & Renovatio*, n° 1, 2013, pp. 194-214.

²¹³⁶ DÍAZ PADRÓN, Matías, “Un *San Francisco orante* de Van der Hamen atribuido a Velázquez”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 323, 2008, pp. 307-314.

a) Crescenzi y Antonio de Pereda (1629-1635)

A pesar de la evidente influencia que Crescenzi ejerció en el estilo de Van der Hamen, todavía fue más estrecha la protección dispensada al joven pintor Antonio de Pereda y Salgado (h. 1611-1678), a quien podemos considerar el Cavarozzi español²¹³⁷. Díaz del Valle nos informaba que esta relación pudo comenzar poco antes de 1629, cuando Pereda se trasladó a casa de Crescenzi abandonando la protección del oidor Francisco de Tejada, como hemos mencionado²¹³⁸. Con apenas 18 años, Pereda encontró en Crescenzi a un mecenas avanzado que orientó sus gustos hacia la escuela italiana y la predilección por el bodegón y por el paisaje, impulsando su carrera hasta el final de sus días.

Una de las primeras obras que Pereda realizó bajo el amparo de Crescenzi fue una “n[uest]ra S[eñor]a de la Concepción del tamaño del natural, con una gloria de Ángeles y Serafines alados que envió el Marqués a Roma a su herm[an]o el s[eñor] Cardenal que *hizo mucho ruido en esta Corte y despertó muchas envidias*”²¹³⁹. Lamentablemente no parece haber quedado constancia de esta obra, ni siquiera de su envío a Roma, aunque podemos intuir su aspecto en comparación con algunas *Inmaculadas* ejecutadas en fechas

²¹³⁷ A pesar de ser uno de los pintores más interesantes del Madrid de la primera mitad del siglo XVII, Antonio de Pereda pasó casi desapercibido para los primeros historiadores del siglo XX, eclipsado por la sombra del genio velazqueño. Sin embargo, ocupó un lugar destacado en las fuentes coetáneas, especialmente en el manuscrito de su amigo Díaz del Valle y el *Parnaso* de Palomino, siendo también apreciado por Ponz o Ceán Bermúdez. Elías Tormo fue uno de los primeros historiadores en recuperar su figura, reivindicando además la influencia de Crescenzi en su formación y primera actividad, *vid.* TORMO, Elías (1949), *op. cit.*, pp. 308-326. Mayer en su *Historia de la Pintura Española* (Madrid, 1942) y Lafuente Ferrari (*Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1953) se hicieron eco de algunas de sus obras, como también LOZOYA, Marqués de, “Antonio de Pereda en el Patrimonio nacional y en los Patronatos reales”, en *Reales Sitios*, año III, nº 7, Madrid, 1966, pp. 13-20. Sin embargo, los mayores esfuerzos para recuperar a Pereda se deben a PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E. (1978), *op. cit.*, y ÁNGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E. (1983), *op. cit.*, pp. 138-239. En los últimos años, la investigación sobre Pereda se ha visto incrementada con importantes aportaciones, como aquella de ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, pp. 271-284. Por su parte, Jesús Urrea ha podido precisar algunas cuestiones relativas a su biografía en URREA, Jesús, “Antonio de Pereda nació en 1611”, en *Archivo Español de Arte*, t. 49, nº 195, 1976, pp. 336-337 e Ídem, “Noticias familiares del pintor Antonio de Pereda”, en *Archivo Español de Arte*, t. 68, nº 269, 1995, pp. 81-82.

²¹³⁸ *Vid. Supra*. Tras un primer aprendizaje en el taller de Pedro de las Cuevas junto con su hijo y otros pintores como Francisco Camilo, Pereda fue acogido por Tejada quien le ofreció “pinturas originales de grandes artífices” para que pudiera copiarlas, como ejercicio útil para su aprendizaje, *vid.* PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 369. Díaz del Valle indicaba que a la edad de 18 años Pereda era ya un pintor excelente, gracias a las destrezas adquiridas bajo la protección de Crescenzi. Por ello, su relación pudo comenzar a principios de 1629, o incluso antes, ya que en marzo de 1629 Pereda cumplía los 18 años como sugirió PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1978), *op. cit.*, p. 7. Aunque en principio admitió esta fecha, Peter Cherry propuso retrasar el contacto entre Crescenzi y Pereda a 1632, *vid.* CHERRY, Peter (1987), *op. cit.*, p. 304 e Ídem, (1999), *op. cit.*, p. 521.

²¹³⁹ GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *op. cit.*, p. 305 y n. 343 (ff. 184v-185).

semejantes²¹⁴⁰ (figs. 25 y 26). En estos primeros años, coincidiendo con la estancia de Pereda bajo la protección de Crescenzi, se viene fechando el *Bodegón de nueces* (h. 1634), actualmente en colección particular (fig. 29). Las nueces, con sus inquietantes semejanzas con la anatomía humana, fue un motivo predilecto de Antonio de Pereda, que reprodujo en otras muchas composiciones a lo largo de su trayectoria, especialmente en composiciones alegóricas o de carácter religioso. La sencillez del motivo permite al pintor recrearse en el minucioso estudio de la realidad a través de un cuidadoso dibujo y de la aplicación efectista de la luz y el color en un acusado claroscuro, derivado de los presupuestos del naturalismo italiano de la primera década del siglo XVII y el ejemplo de Caravaggio²¹⁴¹. Unas características que enlazan con la práctica del bodegón de tipo naturalista que también practicaban Cavarozzi o el Labrador, y que Pereda explotó notablemente a lo largo de su carrera pictórica²¹⁴².

La protección directa del marqués de la Torre permitió a Pereda realizar importantes encargos públicos, donde tuvo ocasión de presentarse ante la corte como una joven promesa. Es el caso de su participación en la decoración del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, dirigida directamente por Crescenzi en calidad de Superintendente. Para esta ocasión, Pereda ejecutó el *Socorro de Génova* entre 1634 y 1635 (fig. 27), siendo retribuido con una cantidad semejante al resto de pintores, muchos de ellos artistas veteranos del panorama cortesano como Velázquez, Carducho, Cajés o Juan Bautista Maíno. También para la decoración del Retiro, ejecutó uno de los reyes Godos, *Agila* (Museo del Prado). Por último, el conde de Castrillo (otro de los cortesanos relacionados con Crescenzi) adquirió varios paisajes de Pereda con destino al Buen Retiro, en 1636²¹⁴³. Aunque ya hubiera muerto Crescenzi, creemos que su ejecución y su destino al palacio del Retiro pueden relacionarse directamente con el patrocinio del marqués de la Torre.

²¹⁴⁰ Pérez Sánchez identificó esta obra con una *Inmaculada Concepción* atribuida a Pamphilo Nuvolone y conservada en el Museo de Lyon, *vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1978), *op. cit.* Esta obra procede de una iglesia turinesa, ingresando como parte del botín de las tropas napoleónicas, aunque no ha sido posible vincularla con la familia Crescenzi. Posiblemente esta primera *Inmaculada* sirviera como prototipo para obras posteriores, por ejemplo la *Inmaculada* del Museo del Prado (firmada en 1636), prácticamente idéntica a otra *Inmaculada* depositada en el Museo de Bellas Artes de Rumanía. Recientemente *vid.* MERLO, Philippe, “L’*Inmaculée Conception* d’Antonio de Pereda y Salgado au musée des Beaux-Arts de Lyon”, en DATAI-MARANZANA, Nathalie y MARIGNO, Emmanuel, *La femme dans la littérature et l’iconographie du Siècle d’Or: Venus, Ève, Marie,...?*, en *Crisoladas. Revue du C.R.I.S.O.L.* 16/17, actas de coloquio (Instituto Cervantes de Lyon, 30-31 marzo 2007), n° 2, 2007, pp. 137-169.

²¹⁴¹ ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 274. También Finaldi en AA.VV, *El Bodegón Español*, cat. exp. (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999), Bilbao, 1999 y CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, pp. 220-229.

²¹⁴² En este sentido, resulta ejemplar el magnífico bodegón con calaveras del Museo de Bellas Artes de Zaragoza (h. 1660). Las calaveras se disponen de un modo semejante a las sencillas nueces, pero la presencia del reloj reconduce inequívocamente su significado en relación con la muerte y la fugacidad de la vida.

²¹⁴³ Noticia referida en VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1894, t. III, p. 248, citado en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1978), *op. cit.* p. 8.

Crescenzi quiso también contar con Pereda para ejecutar los siete lienzos del retablo de la iglesia de San Miguel de los Octoes, construido según sus trazas por en cargo del cardenal Zapata²¹⁴⁴. Aunque lamentablemente este retablo sufrió varias modificaciones, como hemos analizado, y no hemos conservado ninguno de los lienzos, sin duda supuso una gran oportunidad para Pereda quien acabó dirigiendo su carrera hacia la clientela eclesiástica²¹⁴⁵.

Después de casi cinco años junto a Crescenzi, Pereda comenzaba a ser un artista reconocido en la corte cuando falleció su principal protector. La muerte del marqués le sorprendió preparando su primer matrimonio con Mariana Bautrés, donde reconoce con orgullo que todos los bienes que posee “en esta Villa de Madrid han sido y son adquiridos con su industria en el arte de pintar, del que es maestro aventajado”²¹⁴⁶. Como afirmó Díaz del Valle, creemos que la desaparición de Crescenzi truncó en buena medida su progresivo ascenso en la escena artística cortesana: “aunque le faltó al mejor tiempo el amparo del Marqués, con la muerte que hurtó la hebra de sus esperanzas, no le desamparó la fortuna porque prosiguiendo sus estudios [...] fue tenido por uno de los más valientes artífices”²¹⁴⁷. Aunque esta afirmación ha sido matizada por algunos historiadores, pensamos que contiene buena parte de verdad. Un personaje tan cercano a Pereda y Crescenzi como era Díaz del Valle transmitiría con veracidad lo que pudo ocurrir tras la muerte del marqués: las puertas de la corte se complicaron notablemente para Pereda, quien tuvo que buscar nuevos clientes. No deja de ser significativo que nunca más volviera a obtener un encargo por parte del monarca, con excepción de la *Profesión de Sor Ana Margarita de Austria*, en 1650, precisamente coincidiendo con la segunda estancia italiana de Velázquez²¹⁴⁸. La influencia en la corte de un gran rival como Velázquez y la facilidad de Pereda para acomodar su estilo a las exigencias de la clientela religiosa, le disuadieron de continuar su carrera cortesana. Una saneada situación

²¹⁴⁴ Vid. *Supra*. Acerca de los cuadros de Pereda, vid. ÁNGULO IÑÍGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1983), *op. cit.*, pp. 175 y 197.

²¹⁴⁵ Aunque se ha documentado ningún contacto entre Pereda y los Carmelitas Calzados con anterioridad a la muerte de Crescenzi, la intensa relación del marqués con el prior del monasterio pudo influir en los encargos posteriores a Pereda, como también subraya ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 275.

²¹⁴⁶ La noticia del matrimonio, en la madrileña iglesia de San Sebastián, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. y FERNÁNDEZ GARCIA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós Editores, 1995, p. 181 (noticia ofrecida previamente po también referido por Mercedes A *Más Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*,) Vivieron en la casa de Mariana, en la calle de la Magdalena, y tuvieron dos hijos: el rebelde Joaquín Antonio (también pintor) y Teresa, fallecida en la niñez.

²¹⁴⁷ Así lo creyeron TORMO, Elías (1949), *op. cit.*, pp. 308-326 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1978), *op. cit.*, Una opinión diversa en ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, pp. 276-277.

²¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 276.

económica, favorecida por los negocios de la familia de su esposa, contribuyeron a mantener los intereses de Pereda lejos de la corte²¹⁴⁹.

Además del apoyo meramente técnico que Crescenzi dispensó a Pereda y a su hermano José²¹⁵⁰ (pintores y criados ambos del marqués de la Torre), proporcionándole techo, comida, taller y potenciales clientes, cabe subrayar la profunda huella que las inquietudes y la personalidad artística de Crescenzi dejaron en su joven protegido. El ejemplo de Crescenzi como noble artista forjó en Pereda la imagen del pintor liberal, según las teorías del Renacimiento italiano, que desprecia la mecanicidad de la práctica artística para equiparar la Pintura con la Filosofía. Un concepto semejante al que transmitió Francisco Pacheco a su aprendiz más ilustre, el joven Velázquez, y que trataban de demostrar los pintores españoles con sus intentos por suprimir el impuesto de la alcábala y alcanzar la liberalidad del arte pictórico.

Aunque Palomino insista en que no sabía leer ni escribir más que su firma en los lienzos, Pereda se mostró siempre como un artista erudito, llegando a poseer una de las bibliotecas más espectaculares de su tiempo, con libros en varias lenguas y materias diversas²¹⁵¹. Tuviera o no la capacidad de disfrutar con sus propias lecturas, Pereda era consciente de la importancia de su biblioteca para subrayar y proyectar su condición como artista intelectual, tal y como había aprendido al lado de Crescenzi²¹⁵².

Además adquirió una idea amplia del artista, que no solamente se dedicaba a la pintura, sino también a la escultura y posiblemente a la arquitectura (hermanadas todas por el dominio del dibujo), del mismo modo que su mecenas. Aterido ha subrayado cómo Crescenzi ofrecería a Pereda útiles y herramientas relacionadas con la práctica de la escultura, que le

²¹⁴⁹ Acerca de estos negocios, relativos al comercio de cebada, *vid.* ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, pp. 277-278.

²¹⁵⁰ Este José de Pereda (el segundo de los hermanos con este nombre) también disfrutó de la protección artística de Crescenzi, ya que se tituló pintor cuando decidió partir hacia América en 1643, *vid.* URREA, Jesús (1995), *op. cit.*, p. 81 y n. 5. Concretamente se instaló en Cartagena de Indias, donde falleció en 1648, *vid.* ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 274.

²¹⁵¹ “Fue un hombre que tuvo el mayor Estudio de la Pintura, que se ha conocido, no solo en Estampas, Papeles y Borroncillos, Originales, Modelos y Estatuas Excelentes, sino una Librería admirable; y especialmente de la Pintura, en varios Idiomas, tenía Libros Excelentes”, PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 370. Buena parte de la biblioteca de Crescenzi debió acabar en estas estanterías, posiblemente adquiridas durante la almoneda o cedidas por expreso deseo del marqués, quien le dejó (también en vida) “diferentes estatuas y papeles tocantes al arte de pintor de valor considerable”, *vid.* AHPM, Pº 11.425, f. 389, citado en ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 274, n. 12.

²¹⁵² La cuestión del analfabetismo de Pereda ha sido tratada por varios historiadores, *vid.* ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1983), *op. cit.*, p. 149, una actualización en ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, pp. 282-284.

permitieron adquirir los rudimentos de este arte²¹⁵³. De hecho, Pereda se consideraba maestro de pintura y escultura, llegando a tasar algunas esculturas y a ejecutar el modelo para realizar un paso procesional con la *Huida a Egipto* en 1676²¹⁵⁴.

Para Pereda el prestigio social era también una cuestión importante, del mismo modo que importaba a otros pintores y artistas españoles contemporáneos. Aunque no sabemos si ambicionó los títulos de su protector, sí mantuvo una constante preocupación por afianzar su posición social en la corte y adquirir un tratamiento distinguido en la misma. Su matrimonio es una primera prueba de estas aspiraciones. Fue celebrado en agosto de 1635, seis meses después de la muerte de Crescenzi, con lo que no descartamos su posible intervención en la búsqueda de la mejor candidata posible. Con una cuantiosa dote de 2.500 ducados, la elegida fue Mariana Bautrés, hija de Jacome Bautrés arquero de la Guardia de Corps y de origen flamenco, como María Salgado, la madre del pintor²¹⁵⁵.

La importancia de la práctica del bodegón y el paisaje fue una de las enseñanzas más fructíferas para su carrera posterior. Palomino subrayó la calidad de sus *bodegoncillos*, que sobre todo ejecutaría para el coleccionismo privado²¹⁵⁶. Además del señalado *Bodegón con nueces* (1634), han sido atribuidos a Pereda varios bodegones, algunos de calidad excepcional²¹⁵⁷. Pero sobre todo, Pereda destacó como un magnífico pintor de complejas *vanitas* o *Desengaños del mundo*, como la *Alegoría de la Vanidad* del Kunsthistorisches Museum (Viena), fechada entre 1635 y 1636²¹⁵⁸ (fig. 28). Muchos de los objetos más delicados y suntuosos que aparecen dispersados en aparente desorden, podría copiarlos de las pertenencias de Crescenzi, que poseía arcabuces, relojes, retratos en miniatura, y todo un

²¹⁵³ La escultura no era un arte ajeno a la familia Pereda. El hermano menor de Antonio, también llamado José de Pereda entró como aprendiz del escultor vallisoletano Francisco Alonso de los Ríos entre 1629 y 1634, *vid.* URREA, Jesús (1995), *op. cit.*, p. 81. Aterido ya subrayó como posibles modelos para algunas obras de Pereda, el magnífico Crucificado de Juan de Mesa que poseía su primer mecenas, Francisco de Tejada, destinado a la capilla funeraria de Tejada en el Colegio Imperial de Madrid, *vid.* ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 273. Las esculturas en posesión de Pereda, en *ibidem*, p. 281.

²¹⁵⁴ Las tasaciones en AGULLÓ y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, p. 127, citado en ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 273, n. 10. Sobre el paso procesional, AGULLÓ y COMO, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española I*, Madrid, 1994, p. 23, citado en ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 274, n. 11.

²¹⁵⁵ *Vid.* URREA, Jesús (1995), *op. cit.*, p. 80, n. 1.

²¹⁵⁶ PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 370: “Hizo tambien bodegoncillos con tal Excelencia que ninguno le hazen ventaja, segun los que yo he visto en Casas Particulares”.

²¹⁵⁷ Destacamos el bodegón de cocina con vegetales, firmado y fechado (D. A.to Pereda F. 1651), *vid.* BERMEJO, Elisa, “Exposición de grandes maestros españoles en el M. Nacional de Estocolmo”, en *Arte Español*, 1960, citado en JORDAN, William B. (1997), *op. cit.*, p. 80.

²¹⁵⁸ Jordan la identificó con el cuadro descrito por Palomino del “Desengaño de la Vida, con unas calaveras, y otros despojos de la muerte, que son cosa superior; Esta pintura por ser cosa insigne la colocó el Señor Almirante Padre en la Sala destinada para Pinturas de los Eminentes Españoles”, sugiriendo que fuera adquirida a instancias del propio Crescenzi por el almirante de Castilla, *vid.* PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 369 y JORDAN, William B. (1997), *op. cit.*, p. 80.

arsenal de objetos curiosos. Aunque estas *vanitas* no suponen conceptualmente una novedad en el escenario artístico europeo de comienzos del siglo XVII, sin duda la profunda espiritualidad de Crescenzi constituiría una sólida base teórica de estas composiciones²¹⁵⁹.

Bernstorff ha sido la primera en señalar la utilización de grabados de Durero en algunas de las obras de Pereda, como por ejemplo el *San Jerónimo Penitente*²¹⁶⁰. Nada tendría de particular el recurso a estos grabados (tan habituales entre los artistas de los siglos XVI y XVII) sino fuera porque Cavarozzi utilizará prácticamente los mismos motivos en sus composiciones religiosas, pudiendo concluir cómo Crescenzi efectivamente pudo suministrar a sus protegidos los mismos modelos y recursos para enriquecer sus composiciones y ampliar su repertorio visual e iconográfico.

Aparte de los perdidos paisajes que Castrillo destinó al Retiro, no tenemos noticia de la práctica independiente de este género por parte de Pereda que, sin embargo, aprovechó para introducirlos formando parte de otras composiciones.

Los cinco años transcurridos bajo la protección de Crescenzi dejaron una profunda huella en Antonio de Pereda quien pudo beneficiarse del contacto con otros artistas que frecuentaban la *Academia Crescenzi* en Madrid, especialmente Juan de Van der Hamen y Juan Fernández el Labrador, aunque seguramente también frecuentarían la vivienda del marqués de la Torre otros pintores como Juan Bautista Maíno o Vicente Carducho, y aficionados al arte como Lázaro Díaz del Valle. Por ello, la gratitud y el recuerdo hacia Crescenzi acompañó a Pereda hasta su muerte, y todavía en su testamento encargó varias misas por la salvación del alma del que fuera su principal protector²¹⁶¹.

b) Las uvas de Juan Fernández “el Labrador”.

Juan Fernández “El Labrador” es un enigmático pintor del que todavía hoy son muy pocos los datos biográficos que se conocen. Palomino lo confundió con Juan Fernández,

²¹⁵⁹ ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 274.

²¹⁶⁰ Remitimos a BERNSTORFF, Marieke von (2011), *op. cit.*, pp. 165-168. Benito Navarrete señalaba también las semejanzas entre los ángeles que coronan a la *Inmaculada* en el cuadro de Lione, con aquellos presentes en la xilografía titulada *Sagrada familia con tres liebres*, vid. NAVARRETE PRIETO, Benito, “Dürer e i pittori fi Filippo IV”, en EBERT-SCHIFFERER, Sybille y HERRMAN FIORE, Kristina (2011), *op. cit.*, pp. 169-176 (pp. 171-172, figs. 4 y 7).

²¹⁶¹ ATERIDO, Ángel (1997), *op. cit.*, p. 274.

pintor extremeño activo en el siglo XVII y discípulo del “Divino Morales” provocando que la oscuridad se cerniera aún más sobre su personalidad artística²¹⁶².

Las pocas noticias documentales sobre su actividad en Madrid se relacionan con Crescenzi de quien el Labrador se titulaba “criado”, del mismo modo que lo hizo Antonio de Pereda en 1635²¹⁶³. Sin embargo, no creemos que la relación con Labrador fuera tan estrecha como la que Crescenzi mantuvo con su joven promesa. La ausencia del Labrador entre los testigos de la muerte del marqués de la Torre permite suponer que no estaría instalado en la residencia de Crescenzi, aunque frecuentaría su residencia durante las breves temporadas que habitaría en la corte. Su relación con el marqués de la Torre tuvo un fuerte interés comercial ya que Crescenzi ejerció como un verdadero marchante, especialmente en los círculos relacionados con la embajada inglesa en Madrid. Ya hemos mencionado el envío de cuatro paisajes para la colección de Carlos I de Inglaterra en 1631. Sir Francis Cottington, embajador británico en la corte, fue uno de los mayores aficionados a la pintura del Labrador cuyas obras adquiriría para su propia colección y también para la de su esposa y la del monarca Carlos I.

La correspondencia mantenida con Sir Arthur Hopton, agente de la embajada en Madrid, permite seguir la pista a varias obras del Labrador encargadas por Cottington desde Londres²¹⁶⁴. El 10 de noviembre de 1631, Cottington apremiaba a Hopton para que enviase las uvas que el Labrador, calificado como “*poor fellow*”, había realizado para Carlos I²¹⁶⁵. Finalmente Hopton pudo enviar cuatro cuadros del Labrador a través del “S[eñor]r Sebastians”, dos para el Rey y otros dos para la esposa de Cottington, aunque tardaron casi un año en llegar finalmente a su destino²¹⁶⁶. Todavía efectuó un segundo envío, del cual tenemos

²¹⁶² PALOMINO, Antonio A. (1724), *op. cit.*, p. 266. Dentro de la bibliografía de Labrador, destacamos PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, cat. exp. (Museo del Prado, 1983), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983; JORDAN, William B. (dir.), *An eye on nature. Spanish Still life paintings from Sánchez Cotán to Goya*, cat. exp. (Kimbell Art Museum, Fort Worth/ Toledo Museum of Art/ Toledo, Ohio), London, Matthiesen Fine Art LTD, 1997, pp. 72-77 y CHERRY, Peter (1999), *op. cit.*, pp. 214-220, además de Idem (2001), *op. cit.*, pp. 37-45. Recientemente destacamos la investigación realizada por Aterido, con motivo de una interesante exposición que mostró sus principales obras atribuidas, ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*

²¹⁶³ El 7 de octubre de 1631 el Labrador “criado del marqués de la Torre” recibió 22 reales por “acomodar un retrato del Príncipe de Hungría”, citado en CHERRY, Peter (2001), *op. cit.*, p. 41, n. 22. El documento en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (7/10/1631).

²¹⁶⁴ La correspondencia se encuentra en el llamado Manuscrito Egerton, Mss 1820, custodiado en la British Library (en adelante BL) que hemos podido consultar personalmente. Su contenido fue parcialmente publicado por TRAPIER, Elisabeth du Gué, “Sir Arthur Hopton and the interchange of painting between Spain and England in the 17th Century” en *The Connoisseur*, London, t. 164, 1967, pp. 239-243. Sobre la recepción en Inglaterra de los cuadros del Labrador *vid.* BRAHAM, Allan, *El Greco to Goya: the taste for spanish paintings in Britain and Ireland*, London, National Gallery, 1981, pp. 7-9.

²¹⁶⁵ Recientemente Aterido analiza el uso de esta curiosa expresión, *pobre diablo*, para referirse al Labrador, en ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, p. 22. La carta en Mss. 1820, f. 100, citado en TRAPIER, Elisabeth du Gué (1967), *op. cit.*, p. 239.

²¹⁶⁶ Después de varios retrasos, finalmente Cottington celebre la llegada de las pinturas que “*are xtreamely liked*”, en una carta remitida a Hopton el 22 de enero de 1632 [1633]. Remitimos al análisis de ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, pp. 22-23.

noticias en octubre de 1633²¹⁶⁷. Al parecer, las obras estaban destinadas a Lady Anne Cottington que lamentablemente falleció sin ver los cuadros prometidos de su artista predilecto, y fueron enviadas con otros lienzos para Carlos I²¹⁶⁸. Además de los cuadros protagonizados por los característicos racimos de uvas, es posible que en este segundo envío el Labrador realizara bodegones más complejos que podrían también ser apreciados por el monarca británico. Así lo demuestra la atribución de cuatro lienzos del Labrador presentes en la colección de Carlos I.

El primero aparece descrito como “*the picture of several sorts of fruits in a white earthen vessel; grapes, apples, chesnuts, and the like, painted upon the right light [al margen] done by the spanish Labrador. Given to the King by my Lord Cottington*”²¹⁶⁹. Además, todavía sin exponer, se registra “*A piece wherein are painted spanish grapes in a white Spanish earthen vessel, wherein some apples, grapes, vine, branches and spanish chesnuts, whit acorns lying by*”²¹⁷⁰. En la galería privada “*in the king’s chair room*” se localiza un tondo: “*a round turned wooden frame painted, a red spanish white pot, and some bunches of spanish grapes, done upon a board, being brought from Spain by my Lord Cottington, and given to the king [al margen] done by the spanish Labradore*”²¹⁷¹. Por último, en este mismo lugar “*Upon a cloth, upon a stone table, a wicker wine bottle, and a speckled white earthen wine pot, and a wine-glass, and a white earthen dish, wherein some seeteroome, and a white napkin by, wherein some sausages de Bolonia, a napkin, a loaf of bread by, ans some greens; which the King gig change with the Lord Marquis of Hamilton, giving him a piece of grapes for the*

²¹⁶⁷ BL., Mss. 1820, f. 292, Para Cottington (16/10/1633) “*I have [not] heard whether my Lady have rece=aved her pictures of y.e Labrador I finde some other things I have sent have miscarried, w.ch makes mee fearfull of them, but more least her Lo.p should think mee slack in any thing of her command w.ch I shall never bin, I doe dayly pray for her Lo.ps safe goeng [...]*”. El 23 de mayo de 1634, Hopton se lamenta de la tardanza del Labrador “*the pictures cannot bee lost to my ady although I cannot cumply soe readily as I qould w.th hir, because the Labrador never comes hi ether but about l/Easter*”, *ibidem*, f. 329.

²¹⁶⁸ BL., Mss. 1820, f. 362, para Cottington (17/7/1634?) “*the Kinges pictures are imbarcked in the Mavy[Mary] of Dover consigned to M.r Nathan Wright to bee delivered to yor Lop I think in the same went a peece of y.o Labradors fruities consigned alsoe to yo.r Lo.p I heare say the others soe often questioned were deliverd to yo.r Lo.p likewise, w.ch I shalbe glad of to sae my credit*”. Los cuadros del Labrador se perdieron en el trayecto, acabando en Dorsetshire, (*ibidem*, f. 327v) y finalmente llegaron a su destinatario el 23 de enero de 1634 [1635], también *vid.* ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, pp. 29-30.

²¹⁶⁹ VAN der DOORT, Abraham (1757), *op. cit.*, p. 4, n° 13 y Windsord Mss, f. 16.

²¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 162, n° 12, *vid.* Ashmolean Mss 1514, f. 156, donde se especifica que es de mano del Labrador español y que Cottington se lo dio al monarca.

²¹⁷¹ *Ibidem*, p. 160, n° 2. También en Windsord Mss, f. 20.

same, done by the Labrador [al margen] Done by Labradore”²¹⁷². Como indican las anotaciones del inventario, Carlos I había intercambiado este bodegón más complejo con James I marqués de Hamilton, entregándole a cambio unas “uvas” también del Labrador. Ciertamente los motivos descritos (botellas y vasos de vino, salchichas de Bolonia o rebanadas de pan) no parecen propios del repertorio del Labrador y posiblemente se deba a un error del copista a la hora de atribuir ambas obras a Labrador, de cuya mano era el racimo de uvas procedente de los primeros envíos de pinturas en 1632²¹⁷³. Sin embargo no existe ni una sola atribución de paisajes al Labrador en estos inventarios con lo que desconocemos el aspecto de los cuatro lienzos que Crescenzi envió en 1631.

Como subraya recientemente Aterido, actualmente se han identificado dos bodegones seguros del Labrador: el *Bodegón con uvas, membrillos y frutos secos* en la Royal Collection (h. 1633)²¹⁷⁴ (fig. 32) y el *Bodegón con uvas y jarra* actualmente en la colección del vizconde de L’Isle, identificado recientemente por Cherry²¹⁷⁵. En total, pueden contabilizarse 13 pinturas atribuidas al Labrador que utilizan las uvas como motivo predilecto (fig. 31), aunque también hay algunos floreros (fig. 33) y composiciones con productos típicamente otoñales²¹⁷⁶.

La relación de Crescenzi y el Labrador favoreció también el estilo de sus primeras obras, ejecutadas a finales de la década de 1620: los célebres racimos de uvas colgando. Crescenzi tenía en su colección un “plato de uvas” que atestigua como Juan Fernández también experimentó con este motivo, aunque no hayamos conservado ninguna obra con estas características. Precisamente el motivo del plato de uvas también había sido empleado por Juan de Van der Hamen y por el propio Crescenzi, en el bodegón obsequiado a Cassiano del Pozzo, con lo que podemos confirmar la participación del Labrador en la academia madrileña de Crescenzi. Empapado del gusto por la estética del primer naturalismo, que promovía la

²¹⁷² *Ibidem*, p. 153, n° 6. Esta obra colgaba del Cabinet Room del palacio de Whitehall, *vid.* Windsord Mss, f. 16. Este cuadro es descrito en el inventario de James I, ubicado en la private Gallery: “Item upon a Cloth painted upon a stoane Table a wicker wine bottle, and a speckled white earthen wine pott, and a wine Glass and a white earthen dish wherein some Citherns and a white Napkin by, wherein some Sausages de Bellonia, a loafe of bread and some greene herbs w.th Cracknell’s w.ch the kinge did Chang w.th the Lord Marquess of Hambleton giving him a peece of grapes and fruits for the same Done by the Labradore. Al margen: This picture the king had in exchange from my Lo: of Hambleton”, en British Museum Add. Ms. 10112, *The Booke of the kings: 40 pictures and 12 statueas placed at this time in the Kings Chare roome in the privy gallory*, f. 7, n° 12.

²¹⁷³ Advertido en HARRIS, Enriqueta, “Spanish Paintings at the Bowes Museum”, en *The Burlington Magazine*, CIX, 773, 1967, pp. 483-484, citado en ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, p. 34.

²¹⁷⁴ Podríamos identificarlo con uno de los bodegones de la colección de Carlos I, concretamente el que figura en VAN der DOORT, Abraham (1757), *op. cit.*, p. 162, n° 12. Aterido supone su atribución al Labrador, *vid.* ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, p. 33 y cat. 8.

²¹⁷⁵ Se trata de aquel tondo descrito como “a round turned wooden frame painted, a red spanish white pot, and some bunches of spanish grapes, done upon a board”, *vid. Supra*. La atribución en CHERRY, Peter; LOUGHMAN, John y STEVENSON, Lesley, *In the Presence of Things: Four Centuries of European Still-Life Painting*, cat. exp. (Calouste Gulbelkian Museu, Lisboa), Lisboa, 2010, pp. 84-87, citado en ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, p. 33.

²¹⁷⁶ Remitimos al catálogo de Aterido para un análisis de estas obras, con una selección bibliográfica.

recuperación de la sencillez compositiva y la recreación objetiva y directa de la realidad, el Labrador centró su atención en la ejecución de las uvas como motivos centrales y distintivos de su producción. La comparación con las conocidas uvas de Zeuxis, el gran pintor griego que engañaba a los pájaros con sus racimos de uvas, podría estar detrás de las representaciones de este peculiar motivo, habitual también en los bodegones italianos de principios del siglo XVII²¹⁷⁷. Su apelativo de “Labrador” combinaba a la perfección con la sencillez rústica de sus pinturas y añadía un componente especial a sus lienzos que los coleccionistas contemporáneos más eruditos, sabrían valorar.

Con la muerte de su principal marchante, en 1635, la trayectoria del Labrador parece truncarse (a falta de nuevas atribuciones). Crescenzi fue el principal responsable de que la fama de Juan Fernández traspasara nuestras fronteras, llegando directamente a Inglaterra y posiblemente a Francia. También entre los coleccionistas españoles, las uvas y bodegones de Juan Fernández fueron muy valorados, destacando el caso del contador de resultas Domingo de Soria Arteaga, quien contaba con seis lienzos atribuidos al Labrador en el inventario de sus bienes, realizado con motivo de su matrimonio en 1644²¹⁷⁸.

Aunque no hemos podido establecer con seguridad la relación entre Crescenzi y Soria Arteaga, creemos que existen indicios para suponer que ambos pudieron coincidir antes de la muerte del marqués²¹⁷⁹. La cuantiosa presencia de obras del Labrador en su colección de 1644 es un elemento significativo, pero más aún la excepcional atribución de un bodegón al pintor italiano Pietro Paolo Bonzi, artista protegido por Crescenzi en Roma. Sin duda esta obra procedía de la colección madrileña del marqués de la Torre, quien la traería directamente desde Roma en su primer o segundo viaje a Italia, y que pudo intercambiarla (junto con unas uvas del Labrador) por un cuadro de la *Conversión de María Magdalena*²¹⁸⁰. Además, Soria Arteaga era un gran aficionado a Juan de Van der Hamen, otro de los artistas que orbitaban en torno a Crescenzi.

²¹⁷⁷ JORDAN, William B. y CHERRY Peter O. (1995), *op. cit.*, pp. 14 y 71; CHERRY, Peter O. (2001), *op. cit.*, p. 44; ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, p. 44 y ss.

²¹⁷⁸ El inventario de sus pinturas en AHPM, Pº 6935, ff. 837v-842v, transcrito en BURKE, Marcus y CHERRY, Peter (1997), *op. cit.*, I, pp. 386-389, y también destacado en CHERRY, Peter O. (1999), *op. cit.*, p. 517. La posible influencia del tasador de los bienes, el pintor Burgos Mantilla en las obras de Labrador, en ATERIDO, Ángel (2013), *op. cit.*, p. 63.

²¹⁷⁹ Tenemos muy pocos datos acerca de este personaje, sin duda uno de los coleccionistas más exquisitos del Madrid de su tiempo. Es posible que Soria Arteaga adquiriera parte de estas obras en la almoneda del marqués de la Torre, sin descartar la posible vinculación entre Crescenzi y su padre, Francisco de Soria Arteaga, secretario de la Cifra Real y del Consejo de Estado en Nápoles.

²¹⁸⁰ Esta hipótesis fue sugerida en BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter (1997), *op. cit.*, I, p. 385. La obra quedó registrada en el inventario de 1644 como “[11] otro lienço algo mayor q los de ariba con un gajo grande de Ubas moradas q no tiene marco y no es del Labrador Cinq[uen]ta R[eale]s 50” (p. 386). Pero en un inventario anterior al matrimonio, se registra de la siguiente manera: “Un lienço de la conberssion de La magdalena quando la pedrico cristo con algunas figuras de bara y media de largo Y su moldura balia docientos E veinte y cinco Reales. este lienco lo troque Despues de cassado Por un lienco Pequeño de Ubas del labrador Y otro del Corcobado de napoles de otras Ubas grandes moradas que Lo tengo al presente”, AHPM, Pº 6935, f. 595, citado en *ibidem*, p. 389. Vid también JORDAN, William B. (2005), *op. cit.*, p. 281.

CONCLUSIONES

Nacido en Roma en 1577, en el seno de una familia de patricios romanos cuyos ascendientes se remontan al siglo X, Giovanni Battista Crescenzi fue educado en un ambiente marcado por la profunda espiritualidad de su padre, Virgilio Crescenzi, y el gusto por la práctica artística. Los contactos juveniles de Crescenzi con los padres del Oratorio de San Felipe Neri y su pertenencia a varias hermandades religiosas difusoras de la nueva espiritualidad contrarreformista, marcarán profundamente su carácter y le permitirán contactar con las familias más selectas de la Roma del momento, estableciendo una discreta red de potenciales contactos profesionales y personales.

Junto a su hermano menor, Francesco Crescenzi (futuro barón de Montorio), el joven Giovanni Battista tuvo ocasión de recibir lecciones de dibujo del pintor Cristoforo Roncalli *il Pomarancio* (h. 1552-1626). Aunque esta educación artística es habitual en muchos aristócratas italianos de su generación, quienes gustan cultivar su sensibilidad artística mediante la práctica de la pintura y especialmente de la arquitectura, en el caso de Crescenzi fue más allá de un mero “*trattenimento dei virtuosi*”. Los conocimientos y destrezas adquiridos durante varios años colaborando estrechamente con *il Pomarancio* sentaron las bases de una sólida formación centrada en el estudio del dibujo como herramienta indispensable para desarrollar la pintura y la arquitectura. Vinculado posiblemente en calidad de *accademico di gratia* con la *Accademia di San Luca* (para cuya galería de retratos realizaría el único Autorretrato del que tenemos noticia), Crescenzi supo transformar sus habilidades pictóricas y conocimientos arquitectónicos en una verdadera profesión, siempre dentro de los cánones que marcaba el decoro debido a la nobleza de su linaje.

Su condición de patricio romano posibilitó su acceso a puestos de responsabilidad en el *Consiglio Capitolino*, donde intervino en la ejecución de los dos arcos triunfales patrocinados por el *Consiglio* para conmemorar los sucesivos nombramientos del papa Leon X Medici y Paolo V Borghese (ambos en 1605). Su actuación en este último, introdujo a Crescenzi en el círculo del Borghese y sus conocimientos y probadas destrezas en la práctica artística le abrieron las puertas de la *soprintendenza delle fabbriche pontificie* de Paolo V, sin duda el mecenas más poderoso de toda Roma. Siguiendo las investigaciones del Dr. Pupillo, hemos podido analizar las principales intervenciones de Crescenzi para ofrecer una nueva interpretación de su *Soprintendenza*. Desde la supervisión de la creación del modelo para el altar de la *Madonna* en la capilla paolina en la basílica de Santa Maria Maggiore, hasta la revisión de los trabajos realizados en las reformas de las iglesias de San Gregorio al Celio o San Sebastiano fuori le mura, donde interviene en algunas tasaciones junto a Flaminio Ponzio,

arquitecto responsable de las obras. Asimismo, intervendrá en las obras relativas a la decoración del revestimiento de mosaico de parte de la cúpula de la gran basílica de San Pedro Vaticano, donde tendrá ocasión de supervisar los trabajos junto al pintor Giuseppe Cesari *il cavalier d'Arpino* (1568-1640). Por último, como representante de los intereses del Papa, Crescenzi participó en la *Congregazione per le Acque del Tevere*, tratando de solucionar los graves problemas que las inundaciones del río Tíber causaban en la ciudad de Roma. La confianza e intimidad entre Paolo V y Crescenzi están detrás de estas actuaciones, en unos parámetros que difícilmente pueden codificarse en los registros de la administración y burocracia vaticanas.

A partir de 1611, con motivo de la pérdida de favor del Paolo V, Crescenzi intentará buscar nuevos protectores y comitentes, especialmente en el ambiente español, dominado por el embajador D. Francisco de Castro y especialmente el cardenal D. Antonio Zapata su gran protector e introductor en la corte madrileña. Recientes investigaciones han subrayado la posible participación de Crescenzi en la traza del trascoro de la catedral de Burgos, una obra que promovió a lo largo de toda su vida el cardenal Zapata y para la que envió desde Roma una primera traza malograda tras la intervención de los maestros locales. Con esta intervención, Zapata probó las capacidades de este singular personaje y es posible que conociendo su inestable situación en Roma pudiera proponerle el traslado a la corte madrileña. La relación con Zapata fue una de las más sólidas y duraderas que consolidó Crescenzi a lo largo de su carrera. Siempre que tuvo ocasión, el cardenal quiso contar con Crescenzi para cuestiones de índole artística: es por ello que interviene en calidad de experto arquitecto en las obras para concluir la capilla Mozárabe y el Ochavo, o capilla del Sagrario, de la catedral de Toledo, entre 1628 y 1629, cuyos memoriales han sido nuevamente recuperados entre la documentación del archivo catedralicio y podemos exponer aquí. Todavía al final de su vida, en 1634, le encargó la traza del retablo para la capilla mayor de la iglesia de San Miguel de los Octoes, patrocinada por la familia Zapata que además supuso uno de los primeros encargos importantes para el joven pintor Antonio de Pereda, sustituto español de Bartolomeo Cavarozzi.

Siguiendo el recorrido trazado por los prof. Martín González y Bustamante para conocer la historia constructiva del panteón escurialense, desde sus orígenes hasta su definitiva conclusión en 1654, hemos tratado de centrar nuestro objetivo en la participación de Crescenzi en la fábrica: su responsabilidad como autor de las trazas del panteón y su papel como superintendente de las obras, especialmente de los bronce, un aspecto sustancial de la decoración del interior que generó un espacio magnífico y plenamente barroco. El análisis de los trabajos del bronce hasta la conclusión de las obras, y especialmente de los artistas italianos que el propio Crescenzi reclutó principalmente en Florencia y Roma para trabajar a su servicio, ha revelado algunos datos interesantes. Destaca la participación del siciliano Pietro Gatti, maestro de hacer modelos y auténtico hombre de confianza de Crescenzi en la

obra del panteón. Además, podemos valorar la progresión de operarios como Giovanni Battista Barinci o Nicolás Banderiet que, a diferencia de otros compañeros, decidieron quedarse en Madrid y tratar de cimentar su carrera como escultores y bronceistas.

Revisar concienzudamente la documentación sobre la fábrica del panteón escurialense que conservan el Archivo General de Simancas y el Archivo de Palacio, siguiendo el camino trazado desde Llaguno hasta Bustamante, pasando por los fundamentales artículos del Prof. Martín González nos ha permitido completar nuestra aproximación a la fábrica escurialense. Precisamente uno de estos documentos, la copia de las condiciones para la obra de cantería del panteón, redactadas y firmadas por Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargárate en 1619, favoreció que Martín González o Virginia Tovar negaran la paternidad de Crescenzi para otorgársela al maestro mayor y trazador de las Obras Reales, Juan Gómez de Mora. Como han subrayado Bustamante o Blasco Esquivias, una de las competencias de los maestros mayores y aparejadores de las Obras Reales es precisamente redactar las condiciones de las obras y certificarlas con su propia firma, sin que de ello pueda inferirse que la traza sea también de su autoría.

Una vez paralizadas las obras del panteón escurialense, a partir de 1626, Crescenzi trató de afianzar su posición en la corte madrileña. En este sentido, y coincidiendo con la visita del cardenal legado Francesco Barberini, en cuyo séquito viajó el futuro nuncio apostólico Giovanni Battista Pamphili, Crescenzi conseguirá dos importantes mercedes por parte del rey Felipe IV: el marquesado de la Torre y el hábito de la orden de Santiago. A pesar de los esfuerzos encaminados a localizar la cédula real que certifique la concesión del marquesado o alguna mención posterior a su efectiva concesión en los principales archivos españoles (Archivo Histórico Nacional, Archivo General de Simancas y Archivo del Ministerio de Justicia) nada hemos podido encontrar acerca del mismo, constituyendo una de las incógnitas que debemos mantener en torno a Crescenzi. Mejor suerte hemos tenido con respecto a la concesión del hábito de la orden de Santiago, cuyo expediente de pruebas y expedientillo se localizan entre los fondos del Consejo de Órdenes del Archivo Histórico Nacional. Virginia Tovar había mencionado su existencia en 1981, pero todavía no existía un análisis exhaustivo de los valiosos datos que ofrecen para conocer el entorno más cercano al marqués de la Torre, relacionado con la nunciatura de Giovanni Battista Pamphili y con la poderosa y acaudalada familia Tassis.

La investigación realizada ha permitido aclarar la confusión existente entre Crescenzi, marqués de la Torre y D. Martín Abarca Bolea, marqués de Torres y sucesor de Crescenzi en la Superintendencia de las Obras Reales. Todavía en publicaciones recientes es frecuente considerar a Crescenzi Gentilhombre de Boca del rey Felipe III y Mayordomo de Felipe IV, dos importantes cargos que estaban fuera de su alcance y que pertenecían a D. Martín. Asimismo, la confusión con el marqués de la Torre de Esteban Hambrán había provocado algún equívoco en relación con la vivienda en Madrid de Crescenzi, un aspecto marginal en la

investigación sobre este personaje que hemos considerado fundamental por la trascendencia de las actividades que debieron realizarse en la casa madrileña de Crescenzi.

Este peso específico de Crescenzi en materia artística se puede comprobar con su intervención, junto al pintor dominio Juan Bautista Maíno, en el célebre concurso que enfrentó a los pintores del Rey con motivo de la ejecución de la *Expulsión de los moriscos* en 1627. Ambos jueces, Crescenzi y Maíno, concedieron la victoria a la joven promesa de Olivares, el pintor Diego Velázquez, que consiguió por ello la merced del oficio de Ujier de Cámara. La relación entre Crescenzi y Velázquez debió ser fluida en la corte, aunque no tenemos más que alguna noticia aislada que permita relacionarlos como el retrato realizado al marqués de la Torre presente en la colección del VII marqués del Carpio o las noticias de Díaz del Valle acerca de la común amistad con Rubens durante la estancia del pintor flamenco en la corte entre 1628 y 1629. Algunos rasgos de la actividad y aspiraciones sociales de Velázquez pudo aprenderlos con el ejemplo ofrecido por Crescenzi. Además de perfeccionar su arte con su primera estancia en Roma, aconsejada tanto por Rubens como por Crescenzi, el profundo interés de Velázquez en la arquitectura tiene mucho que ver con los años transcurridos junto al marqués de la Torre. Como analizó el Prof. Antonio Bonet, en un pionero y todavía válido estudio sobre su faceta como arquitecto y decorador, Velázquez desarrolló una interesante actividad arquitectónica, amparado por la superintendencia del II marqués de Malpica, interviniendo especialmente en las obras de configuración del espacio del Salón Ochavado del Alcázar madrileño, disponiendo en el altar del panteón escurialense el definitivo Crucificado de Domenico Guidi. Sus aspiraciones para obtener el hábito de la orden de Santiago, donde uno de los testigos hacía particular mención al hábito dispensado a Crescenzi, es también un elemento común con el marqués de la Torre a quien Velázquez debió observar cuidadosamente durante sus últimos años en Madrid, envidiando su posición preeminente entre los artistas y los promotores de las obras.

Además Crescenzi coincidió en Madrid con Rubens, a quien seguramente tuvo ocasión de tratar en Roma. La predilección de Felipe IV por las obras de este artista, especialmente a partir de la llegada en 1628 de los cuadros emplazados en el Salón Nuevo, marcó un nuevo rumbo en el coleccionismo cortesano que privilegió la escuela flamenca de la mano de uno de sus máximos creadores. La implicación de Crescenzi en la configuración de la fachada del Alcázar en la temprana fecha de 1619, nos ha llevado a analizar las distintas fases decorativas del Salón Nuevo, generado a partir del adelantamiento de la fachada entre las dos torres Trastámara, que sirvió como un espacio emblemático para la exaltación de la monarquía a través de su decoración pictórica mueble.

Sin duda, la gran oportunidad para Crescenzi llegó de la mano de su nombramiento como Superintendente de las Obras Reales, efectivo en octubre de 1630. Ha sido señalado y es muy posible que Olivares estuviera detrás de este nombramiento para organizar convenientemente la construcción de la residencia madrileña de recreo de Felipe IV, el futuro

palacio del Buen Retiro. Al analizar el papel de Crescenzi en la construcción de esta fábrica, rigurosamente estudiada por el Dr. Juan Luis Blanco Mozo, hemos querido destacar algunos aspectos singulares que podrían haber sido directamente sugeridos por Crescenzi, como la adecuación de los jardines a la manera de una villa italiana, especialmente el jardín ochavado, y su papel en la decoración del interior del palacio con obras de pintores contemporáneos españoles e italianos y una destacada presencia del paisaje. Blanco Mozo había apuntado algunas intervenciones de Crescenzi como Superintendente de Obras Reales (entre 1630 y 1635), pudiendo ahora añadir nuevos datos y precisiones sobre esta última etapa. Sin duda, fue la más activa de Crescenzi en Madrid, implicado totalmente en el panorama arquitectónico y artístico cortesano.

Un capítulo especial recoge la praxis arquitectónica del marqués de la Torre, incluyendo su faceta como consultante arquitectónico y el análisis de aquellas obras realizadas con certeza, como la traza del sepulcro de la emperatriz Dña. María de Austria en el coro alto del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Especial interés ha revestido el análisis conjunto de sus intervenciones como tracista de retablos, contando con tres casos excepcionales: la traza del retablo y capilla funeraria del oidor del Consejo D. Francisco de Tejada, en la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, el retablo mencionado del cardenal D. Antonio Zapata para la iglesia madrileña de San Miguel de los Octoes y el retablo para la iglesia del convento de Espeja de San Marcelino (Soria), encargado por el conde del Castrillo. Estas actuaciones vinculan estrechamente a Crescenzi con sus promotores, todos personajes de su entorno cuyas relaciones hemos analizado puntualmente. Del mismo modo que Crescenzi obsequiaba a sus allegados con pequeños bodegones o intervenciones artísticas puntuales, también podemos apreciar este rasgo de su condición como caballero diletante en sus trazas de retablo, un género que se enriqueció notablemente a partir de los años 30 con las novedades decorativas planteadas precisamente por Crescenzi en el panteón escurialense.

Su arquitecto de confianza, Alonso Carbonel, no debió permanecer ajeno a estos encargos pudiendo suministrar a Crescenzi instrucciones y trazas particulares para ayudarle en la materialización de estas obras. También hemos querido subrayar los posibles vínculos de Crescenzi con otros arquitectos, maestros de obras y constructores de la corte, especialmente con Miguel del Valle, Cristóbal de Aguilera y especialmente con el joven arquitecto y ensamblador Pedro de la Torre, uno de los principales renovadores de la arquitectura barroca española a partir de los motivos recuperados del panteón escurialense. Abordamos además el estudio de algunas obras controvertidas de Crescenzi como es la atribución de la Cárcel de Corte, revisando su proceso constructivo y el contexto en el que comenzaron las obras para comprender la posible intervención de Crescenzi tal y como sentenció D. Antonio Ponz.

Un capítulo interesante en el estudio de la personalidad artística de Crescenzi ha sido la definición de la Academia que mantuvo primero en su palacio romano y después en su

residencia madrileña. Los inventarios parciales de los bienes que atesoró durante los años transcurridos en Madrid permiten analizar parte de sus inquietudes artísticas e intelectuales, destacando el estudio de los libros y dibujos que conformaban su biblioteca, que custodió el *taccuino* de Giovanni Battista Mola actualmente en la Biblioteca Nacional Española. Las herramientas y útiles de trabajo que custodiaba permiten suponer que se ejercitaba en la práctica artística, como también haría su protegido Antonio de Pereda, titulado criado del marqués de la Torre. Retomando las palabras de Díaz del Valle, testigo de vista de los acontecimientos: “*De sus grandes habilidades puedo ser yo testigo porq[ue] le visitaba muy familiarm[en]te en su casa, y le vi muchas veces pintar y hazer curiosísimas traças en papeles, para el serbicio del Rey n[uest]ro S[eñor]*”. Además, hemos podido demostrar los vínculos de Crescenzi con otros artistas, ya destacados por otros investigadores, como Juan de Van der Hamen o Juan Fernández el Labrador, dos pintores destacados en la producción de bodegones que reflejaron las novedades del naturalismo de tipo caravaggesco asimiladas en Roma por Crescenzi.

Aunque resulta evidente que fue en la corte de Felipe IV donde verdaderamente Crescenzi consolidó su peso específico en el panorama artístico, especialmente desde su autoridad como Superintendente de las Obras Reales, el análisis de sus primeros años de formación y actividad y los distintos cargos de responsabilidad que ocupó para los principales mecenas del momento, destacando al papa Paolo V o a los monarcas españoles, contribuyen a determinar su paulatino ascenso en el terreno profesional y en la adquisición de mejores competencias para el desarrollo de su actividad.

Definir la actividad de Crescenzi es un asunto complejo, marcado necesaria y forzosamente por su condición aristocrática que le impide el desarrollo de una verdadera actividad profesional en el campo de las artes. Creemos que por encima de toda etiqueta, Crescenzi se consideró a sí mismo un miembro de la aristocracia romana, hermano del cardenal Pietro Paolo Crescenzi y marqués de la Torre y caballero de Santiago a partir de 1626. Así se presentó ante Felipe III, previa introducción por parte del cardenal Zapata, obsequiándole con un bodegón. Un *dono* exquisito que mostraba las excelencias con los pinceles de todo un noble artista. Por ello, adoptamos con frecuencia este apelativo y consideramos a Crescenzi ejemplo paradigmático del noble, pintor y arquitecto en la corte madrileña.

Insistiendo en el estudio y valoración conjunta de las dos principales etapas que vertebran la actividad artística de Crescenzi, italiana y española, ofrecemos con esta investigación una nueva visión global de la compleja personalidad como noble, pintor, arquitecto, coleccionista y mecenas, de un personaje tan apasionante como fue el marqués de la Torre, Giovanni Battista Crescenzi.

CONCLUSIONI

Nato a Roma nel 1577, nel seno di una famiglia di patrizi romani i cui antenati si documentano nel X secolo, Crescenzi riceve una singolare educazione segnata per la profonda spiritualità del suo padre Virgilio Crescenzi, e il suo gusto per la pratica artistica. I rapporti giovanili dal Crescenzi con i padri dell'Oratorio di San Filippo Neri, e la sua partecipazione in alcuni Confraternità che assumono la difesa dei valori della Controriforma, marcheranno profondamente la sua personalità, mettendo al Crescenzi in rapporto con alcuni delle famiglie più importanti della Roma contemporanea (i Rucellai, i Mattei, i Massimi), possibili committenti e contatti professionali.

Insieme al suo fratello minore, Francesco Crescenzi (barone di Montorio), il giovane Giovanni Battista ebbe occasioni di ricevere lezioni di disegno della mano del pittore Cristoforo Roncalli, il *Pomarancio* (h. 1552-1626). Sebbene questa educazione artistica costituisce una pratica abituale nella formazione dei giovani principi e aristocrati italiani della generazione di Crescenzi, che vogliono dilettersi coltivando la sensibilità e il gusto nella pratica della pittura e dell'architettura, nel caso specifico della formazione di Crescenzi non possiamo dire che fosse un mero "trattenimento dei virtuosi". Le conoscenze e abilità nello studio e pratica del disegno acquisite attraverso lo stretto rapporto col Pomarancio, nei putti della cappella Rucellai o con l'esecuzione del *San Antonio Abad* (1596), saranno alla base della futura attività pittorica e architettonica sviluppata dal Crescenzi che trasformerà queste conoscenze in una vera e propria attività professionale, sempre dentro dei canoni del decoro dovuti alla sua condizione aristocratica.

La condizione di Crescenzi come membro dell'aristocrazia romana, gli permette di accedere a carichi di responsabilità nel Consiglio Capitolino, dove ebbe occasione di intervenire nella fabbrica dei due Archi Trionfali eretti da parte del Consiglio per la cerimonia del Posesso del papa Leone XI e papa Paolo V (entrambi nel 1605). Questi interventi, specialmente nell'Arco di Paolo V, introducono a Crescenzi nel circolo dei Borghesi. Le sue conoscenze e abilità artistiche aprirono le porte della soprintendenza delle fabbriche pontificie di Paolo V, senza dubbi il più poderoso patrono di tutta Roma.

Seguendo le ricerche del Dott. Marco Pupillo, abbiamo potuto analizzare i principali interventi sviluppati dal Crescenzi per potere offrire una nuova interpretazione della sua soprintendenza. Dalla supervisione della genesi del modello dell'altare della Madonna nella cappella paolina della Basilica di Santa Maria Maggiore, al ruolo di Crescenzi come revisore dei conti nelle chiese di San Gregorio al Celio o San Sebastiano fuori le mura, insieme all'architetto responsabile delle fabbriche Flaminio Ponzio. Crescenzi partecipa nella decorazione di mosaico della cupola della gran Basilica di San Pietro Vaticano, supervisando i lavori accanto al pittore Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino (1568-1640).

Alla fine, sempre rappresentando gli interessi del Papa, Crescenzi attua come Deputato nella Congregazione per le Acque del Tevere, cercando di risolvere i gravi problemi causati dalle inondazioni del Tevere nella città di Roma. Dietro di questi interventi, troviamo uno stretto legame di fiducia e intimità con il papa Paolo V, circostanza che difficilmente si può tradurre nella documentazione di tipo amministrativo e ufficiale.

A partire dal 1611, dopo la perdita del favore del Papa, Crescenzi troverà nuovi protettori e committenti soprattutto negli ambienti spagnoli, marcati dalla presenza dell'Ambasciatore D. Francisco di Castro e dal cardinale D. Antonio Zapata, il suo principale benefattore e introduttore nella corte spagnola. Il legame tra Zapata e Crescenzi cominciò a Roma, forse nei circoli degli Oratoriani, e si può confermare attraverso il progetto attribuito a Crescenzi per la fabbrica del Trascoro della cattedrale di Burgos, un'opera che contò con il patrocinio del cardinale Zapata. Questo progetto sarebbe inviato a Burgos dove i maestri locali cominciarono effettivamente la sua costruzione, trovandosi qualche problema con la sua materializzazione. Con questo intervento da parte di Crescenzi, Zapata si rese conto delle capacità di questo singolare personaggio e sicuramente, cosciente della sua instabile situazione a Roma, decise di proporre a Crescenzi un conveniente trasferimento alla corte spagnola nel 1617. Questo rapporto tra Crescenzi e Zapata continuò in Spagna, dove Zapata appellò al Crescenzi in numerose occasioni nell'ambito artistico. Per esempio nella intervento di Crescenzi come esperto architetto nelle opere per finire la cappella Mozarabe e la cappella del Sagrario (Ochavo) della cattedrale di Toledo (tra 1628-1629), i cui documenti vengono stati riscoperti recentemente dalla documentazione dell'archivio della cattedrale e possiamo aggiungere in questa sede. Alla fine della sua vita, Zapata tornò ancora una volta sul Crescenzi per chiedergli il progetto per eseguire la pala d'altare (retablo) per la cappella maggiore della chiesa di San Miguel de los Octoes (Madrid), dove Crescenzi contò con la presenza del giovane pittore Antonio de Pereda, suo protetto a Madrid e sostituto del Cavarozzi a Roma.

Continuando con il percorso iniziato dai Dottori Martín González e Bustamante per conoscere la storia costruttiva del panteon escorialense, dai suoi origini alla sua conclusione nel 1654, abbiamo fatto speciale riferimento alla sua responsabilità come autore del progetto di ricostruzione dell'opera, e al suo ruolo come soprintendente (superintendente) della fabbrica, specialmente nel campo della decorazione in bronzo, elemento sostanziale dell'articolazione spaziale, generatrice di un vero spazio pienamente barocco pionero nell'architettura spagnola contemporanea. L'analisi di questi lavori e degli artisti (bronzisti e fonditori) italiani, adoperati dal Crescenzi da Roma e Firenze, ha rivelato interessanti conclusioni. Destaca la partecipazione di Pietro Gatti, un vecchio conosciuto del Crescenzi, che viene definito nella documentazione spagnola "come maestro de hacer modelos", e anche

lo studio dell'attività di altri personaggi di rilievo per lo sviluppo di queste opere, come Giovanni Battista Barinci o Nicolas Banderiet, che a differenza dei suoi colleghi Francuccio Francucci o Clemente Censore, decisero di rimanere in Spagna.

Lo studio attento della documentazione sulla fabbrica del pantheon escorialense, custodita principalmente nell'Archivio General di Simancas e nell'Archivo de Palacio e previamente analizzata negli studi di Llaguno y Ceán Bermúdez, Bustamante o Martín González, ci hanno permesso di approfondire il nostro conoscenza sulla fabbrica. Uno di questi documenti, la copia delle condizioni della fabbrica, redatte e firmate dal Maestro Maggiore delle Opere Reali, Juan Gómez de Mora, e il suo Aparejador, Pedro de Lizargárate nel 1619, provocò che alcuni storici come Martín González o Virginia Tovar concessero la paternità del progetto a questi architetti, specialmente Juan Gómez de Mora, provocando una interessante polemica storiografica. Pensiamo, come Bustamante, Blanco Mozo o Blasco Esquivias, come questa firma si spiega per le competenze specifiche nella materia che avevano questi architetti, che dovrebbero tradurre con un linguaggio architettonico i progetti disegnati da Crescenzi.

A partire dal 1626, la fabbrica del pantheon attraversa momenti critici, proprio nei momenti coincidenti con la visita del cardinal legato Francesco Barberini alla corte spagnola. In compagnia del suo copero, Cassiano dal Pozzo, entrambi visiteranno le opere inconcluse del pantheon che saranno descritte da Pozzo nel suo *Diario*, uno dei testimoni più importanti per conoscere lo stato delle opere. Questa visita favorisce lo spostamento definitivo di Crescenzi a Madrid, più vicino ai centri di potere. Filippo IV decise di concedere due importanti titoli al Crescenzi: il titolo di marchese della Torre e il avito di cavaliere dell'ordine di San Giacomo. Sebbene abbiamo cercato di individuare la data esatta e i termini sotto i quali si produce la concessione del marchesato della Torre nei principali archivi spagnoli (Archivo Histórico Nacional, Archivo General de Simancas y Archivo del Ministerio de Justicia), non abbiamo trovato nulla in questo senso. La questione sulla concessione del marchesato rimane una incognita per noi. Tuttavia, la concessione del avito dell'ordine di san Giacomo è ben documentata nell'Archivo Histórico Nacional. Virginia Tovar aveva menzionato questi documenti nel 1981, che non erano ancora stati studiati dagli studiosi. L'informazione sui testimoni nel processo di concessione (expediente) ha rivelato dati interessanti sui rapporti cortigiani di Crescenzi a Madrid, specialmente tra illustri italiani come il Nunzio Giovanni Battista Pamphili e la famiglia Tassis.

Questa ricerca ha potuto chiarire una confusione abituale tra Giovanni Battista Crescenzi, marchese della Torre, e D. Martín Abarca de Bolea, marchese di Torres e successore del Crescenzi nella soprintendenza delle Opere Reali. Ancora nelle pubblicazioni più recenti Crescenzi viene attribuito con le prestigiose onoreficenze di Gentilhombre de la Boca di

Filippo III e Mayordomo di Filippo IV, due onoranze che il Crescenzi mai acquistò e che invece appartenevano al marchese di Torres. La mancanza di esattezza nella documentazione relativa a D. Diego de Vargas, marchese della Torre di Esteban Hambrán, provocò l'attribuzione a Crescenzi della proprietà di una splendida dimora nella strada di Atocha, vicina al palazzo del Buen Retiro. Questione che abbiamo anche chiarire, con la proposta di varie ipotesi sulla residenza nella corte di Madrid de Crescenzi, una faccenda che ci sembra fondamentale per ricostruire le vicende della sua cosiddetta Accademia.

Il peso specifico del Crescenzi nella corte si consolida con il suo intervento, insieme al pittore dominico Juan Bautista Maíno, nel celebre concorso tra i pittori del Re Filippo IV con motivo dell'esecuzione del lenzo della *Expulsión de los Moriscos*, nel 1627. Crescenzi e Maíno, i due giudici, concessero la vittoria al giovane protetto del Contea Duca, il pittore Diego Velázquez che ottenne l'ufficio di ugiere della camera. Quest'occasione invita a considerare il possibile rapporto e l'influenza della personalità di Crescenzi nel pittore sivigliano. Qualche notizia ci permettono di stabilire questo possibile rapporto, come il ritratto del marchese della Torre attribuito a Velázquez nella collezione del VII marchese del Carpio o il testimone del contemporaneo e ben informato Lázaro Díaz del Valle sulla comune familiarità con il pittore Peter Paul Rubens, che visita la corte dal 1628 al 1629 e dove con tutta probabilità s'incontrò col Crescenzi. Velázquez condivide con Crescenzi l'interesse per la pratica architettonica dal punto di vista progettuale, che sono state analizzate rigorosamente in un pioniero e ancora valido articolo dal Prof. Dr Antonio Bonet (1960), e anche l'ambizione per ottenere il riconoscimento sociale attraverso la concessione del avito dell'ordine di San Giacomo da parte del Rè. Un'onore riservato ai membri più destacados della aristocrazia spagnola che non aveva mai detentato un pittore, che possiamo collegare con le aspirazioni dei pittori spagnoli per acquistare la nobiltà dello esercizio pittorico.

La significativa partecipazione di Crescenzi nella configurazione della facciata del Alcázar di Madrid nel 1619, ci ha portato all'analisi della decorazione del chiamato Salón Nuevo, uno spazio di alto valore di rappresentazione proprio dietro al balcone principale di questa facciata principale. La partecipazione di Crescenzi come consulente del Re nella scelta dei pittori e dei quadri potrebbe trovare conferma con l'incarico a Roma di quattro opere a pittori come Guido Reni o Artemisia Gentileschi, e soprattutto il protagonismo di Rubens a partire del 1628.

Nel mese di ottobre del 1630, Crescenzi fu nominato Soprintendente delle Opere Reali, sicuramente sotto la protezione del Re e soprattutto dal Conte Duca di Olivares, che vedeva in questo nombramiento un'opportunità di situare al suo protetto nel carico di massima responsabilità artistica del regno. Il Dott. Juan Luis Blanco Mozo ha analizzato gli interventi del Crescenzi durante la sua soprintendenza (1630-1635), potendo adesso aggiungere qualche nuove ipotesi. Tra gli aspetti più interessanti dalla soprintendenza del Crescenzi, è il

suo ruolo nella fabbrica del nuovo palazzo del Buen Retiro, esempio della ottima collaborazione tra Crescenzi e il suo architetto Carbonel, dove abbiamo voluto individuare gli elementi italiani presenti nella fabbrica, come il chiamato giardino ochavado e soprattutto la decorazione interiore di questa villa “all’italiana”, con un assoluto predominio della pittura di paesaggio.

Un capitolo importante della nostra ricerca viene dedicato alla pratica architettonica di Crescenzi come “tracista”, analizzando i progetti per il sepolcro dell’Imperatrice Maria d’Austria nel coro alto del convento de las Descalzas di Madrid, e la sua poco conosciuta attività come progettista di retablos (pale d’altare). Si documentano tre interessanti esempi di questa attività: il progetto (mai costruito) per fare il retablo e cappella funeraria per il Consigliero D. Francisco de Tejada, il menzionato retablo per incarico del cardinale Zapata nella chiesa di San Miguel de los Octoes, e il retablo per la chiesa del convento di Espeja di San Marcelino (Soria) promosso dal conde de Castrillo, D. García de Avellaneda. Questi interventi permettono vincolare direttamente la figura di Crescenzi con i suoi promotori. Nel caso di Tejada e Castrillo è interessante osservare come si tratta di due sostenitori delle politiche del Conte Duca, ampliando il circolo delle sue influenze. Alonso Carbonel sicuramente potrebbe fornire a Crescenzi qualche indicazione pratica per questi progetti.

L’analisi dell’attività dell’Crescenzi nel contesto architettonico cortigiano ci ha portato a considerare il suo rapporto con i principali architetti e maestri d’opere (maestros de obras) o alarifes della Villa, destacando i casi di Miguel del Valle o Cristóbal de Aguilera. Sorprendente è il presto legame tra Crescenzi e l’architetto Pedro de la Torre, che sarà uno dei protagonisti del rinnovamento del linguaggio dell’architettura barocca spagnola del Seicento a partire della diffusione dei motivi decorativi del pantheon escorialense progettato dal Crescenzi. Abbiamo anche voluto dirigere uno sguardo sulle opere attribuite al Crescenzi, come la magnifica Cárcel di Corte (uno dei pochissimi sopravvissuti dell’architettura del primo Seicento a Madrid). Un’opera attribuita al marchese della Torre dall’accademico Antonio Ponz che la storica Virginia Tovar attribuisce a Juan Gómez de Mora, secondo i documenti. Il contesto nel quale comincia la fabbrica della Carcere, e i protagonisti e responsabili della sua costruzione, possono offrire nuove vie per considerare l’intervento del Crescenzi.

Finalmente, torniamo sulla questione della chiamata Accademia del Crescenzi, svolta prima nel palazzo Crescenzi alla Rotonda e poi nella sua dimora a Madrid. Gli inventari particolari (e inconclusi) dei beni che Crescenzi custodiva a Madrid, ci permettono scoprire parte dei suoi interessi artistici e intellettuali, destacando lo studio della biblioteca e i suoi disegni, specialmente il taccuino con disegni del architetto Giovanni Battista Montano conservati nel Album del pittore Antonio García Reinoso della Biblioteca Nacional Española.

L'elenco degli strumenti di lavoro che Crescenzi possiede, alcuni dal cantiere della fabbrica del pantheon, ci mostrano le capacità del Crescenzi per mettersi all'opera e praticare la pittura, la architettura e la scultura. Anche il giovane pittore Antonio de Pereda ebbe l'occasione di esercitarsi nella pittura a casa Crescenzi, dove abitò insieme al suo fratello José come criado del marqués (in un modo simile al pittore Bartolomeo Cavarozzi). Ritomando le parole di Lázaro Díaz del Valle sull'abilità del Crescenzi: *“De sus grandes habilidades puedo ser yo testigo porq[ue] le visitaba muy familiarm[en]te en su casa, y le vi muchas veces pintar y hazer curiosísimas traças en papeles, para el serbicio del Rey n[uest]ro S[eñor]r”*.

Questa Accademia poteva essere frequentata per artisti come Juan de Van der Hamen, in stretto rapporto con Crescenzi, e soprattutto Juan Fernández el Labrador, due conosciuti pittori di nature morte caratterizzate per un forte senso caravaggesco, imparato sicuramente tramite il Crescenzi.

Lo studio dell'attività artistica svolta dal Crescenzi rivela come fu in Spagna dove il marchese della Torre consolidò il suo protagonismo sul panorama artistico, specialmente dalla sua autorità come soprintendente delle Opere Reali, però bisogna analizzare i suoi primi anni di formazione e attività nella Roma del papa Borghese per capire meglio la sua promozione progressiva nel terreno professionale, con la acquisizione di migliore competenze per lo sviluppo della sua attività.

Definire l'attività del Crescenzi è una questione complessa, sempre evidenziata dalla sua condizione aristocratica che impide lo sviluppo di una carriera artistica proffesionale nel campo delle arti. Crediamo come Crescenzi si considerò a se stesso un membro dell'aristocrazia romana, fratello del cardinale Pietro Paolo e marchese della Torre e cavalier di San Giacomo a partire dal 1626. Così, decise di fare la sua presentazione ufficiale davanti al Re Filippo III, previamente introdotto dal cardinale Zapata, facendole un curioso ossequio: una natura morta dipinta proprio da Lui. Questo *dono* mostrava le abilità con i pennelli di un vero nobile artista. Perciò abbiamo adoperato questa definizione e consideriamo il Crescenzi un esempio modelico del nobile pittore e architetto nella corte spagnola.

Sottolineando lo studio congiunto delle due principali fasi dell'attività artistica del Crescenzi, quella italiana e quella spagnola, e ricoperando i principali fonti e documenti, questa ricerca offre una nuova visione globale della complessa personalità di nobile, pittore, architetto, collezionista e mecenate di un personaggio così complesso come appassionante come è il marchese della Torre, Giovanni Battista Crescenzi.

FUENTES

- SIGÜENZA, José de**, *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1605 (SIGÜENZA, José de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1986).
- COVARRUBIAS, Sebastián de**, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (Madrid, 1611), edición integral ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- CARRILLO, Juan**, *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalças de S. Clara de la Villa de Madrid*, en Madrid, por Luys Sánchez, 1616.
- MANCINI, Giulio**, *Considerazioni sulla Pittura* (1617-1620), MARUCCHI, A. (ed.) y SALERNO, L. (comentarios), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil**, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, Madrid, 1623, (Ed. facsímil Madrid, Maxtor, 2003).
- POZZO, Cassiano dal**, *Diario del viaje a España del Cardenal Francisco Barberini*, en ANSELM, Alessandra (ed.) y MINGUITO, Ana (trad.), Fundación Carolina, Aranjuez, Doce Calles, 2004.
- CARDUCHO, Vicente**, *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias, Al gran monarca de las Españas y nuevo mundo, Don Felipe III, por Vincencio Carducho, de la Illustre Academia de la nobilissima Ciudad de Florencia y Pintor de su Mag[esta]d Catolica, síguese a los Diálogos, informaciones y paresceres en favor del Arte, escritas por varones insignes en todas las Letras, Impresso con licencia por Fr[ancisc]o Martínez, Año de 1633* (Madrid, 1633).
- CELIO, Gaspare**, *Memoria delli nomi degl'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli, Scipione Bonino, 1638 (edición facsímil a cargo de E. Zocca, Milano, 1997).
- TOTTI, Pompilio**, *Ritratto di Roma moderna*, in Roma per il Mascardi, 1638.
- SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de**, *Arte y Uso de Architectura, dirigida al S.mo Patriarca S. Ioseph. Compuesto por Fr. Laurencio de S. Nicolás Agustino Descalço, Maestro de Obras*, Madrid, 1639.
- BAGLIONE, Giovanni**, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642*, in Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642.
- PACHECO, Francisco**, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649.
- DÍAZ DEL VALLE, Lázaro**, *Origen e Ilustración del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo con un Epílogo y Nomenclatura de sus más ilustres o más insignes y mas afamados Profesores, h. 1656-1659-1662* (Mss. Biblioteca Tomás Navarro CSIC, Madrid).
- SANTOS, Francisco de los**, *Descripción Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1657.
- SANTOS, Francisco de los**, *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1680), en CAMPOS, Javier (ed.), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2008.
- FERRERIO, Pietro y FALDA, Giovanni Battista**, *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, Roma, Gian Giacomo de Rossi, vol. II, ¿1640-1665?.

CINELLI, Giovanni, *Le Bellezze della città di Firenze. Dove a pieno di pittura di scultura di Sacri Templi, di Palazzi, i più notabilij artifizij, e più preziosi si contengono, scritte da M. Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*, in Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677.

MARTINELLI, Fioravante, *Roma ornata dell'architettura, pittura et scultura* (1660-1663), publicada por D'ONOFRIO, Cesare, *Roma nel Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1969.

MOLA, Giovanni Battista, *Breve racconto delle miglior Opere d'Architettura, Scultura, et Pittura, fatte in Roma et alcune fuor di Roma*, 1663 publicado en NOEHLES, Karl, *Roma l'anno 1663 di Giov. Batt. Mola*, Berlín, Bruno Hessling, 1966.

BELLORI, Giovan Pietro, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni, parte prima* (Roma, 1672), edición a cargo de Evelina Borea, Torino, Giulio Einaudi, 2009.

MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura: sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*, h. 1672.

TITI, Filippo, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di roma. dell'Abb. Filippo Titi da Città di Castello*, In Roma, per il Mancini, 1674.

Descrizione di Roma moderna, formata nuovamente con le autorità del Cardinal Baronio, Alfonso Ciaconio, d'Antonio Bosio, Ottavio Panciroli, e d'altri celebri Autori accennatti nella lettera al lettore, in Roma, 1697, nella libreria di Michel'Angelo e Pier Vincenzo Rossi a Pasquino, all'insegna della Salamandra.

VEGA Y TORAYA, Francisco, *Vida del Venerable siervo de Dios [...] Fray Simón de Rojas*, Madrid, Imprenta Real, 1715.

ARDEMANS, Teodoro, *Declaración y extensión sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija*, aparejador de Obras Reales, y de las que se practican en las ciudades de Toledo y Sevilla, con algunas advertencias a los alarifes y particulares, y otros capítulos añadidos a la perfecta inteligencia de la materia, que todo se cifra en el Gobierno Político de las fábricas, Madrid, Francisco del Hierro, 1719 (ed. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *El Tratado de Teodoro Ardemans sobre Ordenanzas Urbanas de Madrid*, vol. I (facsimil) y II (estudio), Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1992).

PALOMINO, Antonio A. *El museo pictórico y escala óptica*, vols. II y III, *Práctica de la Pintura y El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724.

VAN der DOORT, Abraham, *A catalogue and description of King Charles the first's capital collection of Pictures, Linnings, Statues, Bronzes, Medals, and other Curiosities; now first published from an Original Manuscript in the Ashmolean Museum at Oxford. The whole transcribed and prepared for the press, and a great part of it printed, by the late ingenious Mr. Vertue, and now finished from his papers*, London, Bathoe, W., 1757, p. 124, nº 5.

MARTÍNEZ SALAZAR, Antonio, *Colección de memorias y noticias del Gobierno general y político del Consejo*, Madrid, en la oficina de D. Antonio Sanz, Impresor del Rey y su Consejo, 1764.

MILIZIA, Francesco, *Le vite di più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'Architettura*, in Roma, nella Stamperia di Paolo Giunchi Komarek, 1768.

BERNÍ Y CATALÁ, José, *Creación, Antigüedad y Privilegios de los títulos de Castilla*, Valencia, 1769.

PUENTE, Pedro Antonio [PONZ, Antonio], *Viage de España: o cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella particularmente del Escorial*, tomo segundo, Madrid, Joachin Ibarra, 1773 y 1777 (ilustrada).

PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo quinto. Trata de Madrid, segunda impresión, Madrid, Joachin Ibarra, 1782.

PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo sexto. Trata de Madrid y Sitios Reales inmediatos, segunda impresión, Madrid, Joachin Ibarra, 1782 (1782a)

PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo duodécimo, segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Por la viuda de Ibarra, 1788.

MILIZIA, Francesco, *Memorie degli architetti antichi e moderni, terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore*, t. I, parte seconda, Parma, Stamperia Reale, 1781,

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Compendio Histórico de las Grandezas de la Coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*, Madrid, por Antonio de Sancha, 1786, pp. 164-165.

BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1978.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, “Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 37, 1997, pp. 25-70.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, “Addenda a Pedro de la Torre”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 38, 1998, pp. 177-194.

ÁLVAREZ COCA-GONZÁLEZ, M^a Jesús, “La concesión de hábitos de caballeros de las Órdenes Militares: procedimiento y reflejo documental (s. XVI-XIX)”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 14, 1993, pp. 277-297.

ÁLVAREZ de QUINDÓS, Juan Antonio, *Descripción histórica del Real Bosque y casa de Aranjuez*, Madrid, Imprenta Real, 1804.

AMADIO, Sonia, “Artisti famosi e nomi senza opere nella parrocchia di Sant’Andrea della Valle”, en AA.VV, *Arte e Immagine del Papato Borghese (1605-1621). Percorsi di ricerca 1*, Università di Roma Trè, Florencia, 2005, pp. 17-32.

ANDRÉS, Gregorio de, “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial por su capellán Julio Chifflet (1656)”, en *Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, t. VII, 1964, pp. 405-431.

ANDRÉS Gregorio de y HARRIS, Enriqueta, “Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo, (1626)” en *Anejo de Archivo Español de Arte*, nº 179, 1972.

ANDREWS, Keith, “Elsheimer’s Latona’ uncovered” en *The Burlington Magazine*, v. CXXIII, nº 934-945, junio 1981, pp. 350-353.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1969.

ANSELM, Alessandra, “Los cuadros de Tiziano al servicio de la propaganda política en la España de Felipe IV”, en POZZO, Cassiano (2004), *op. cit.*, pp. XLVI-LXI.

ANTINORI, Aloisio, *Scipione Borghese e l’architettura. Programmi, progetti cantieri alle soglie dell’età barocca*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1995.

- ARELLANO, Mario**, *La Capilla Mozárabe o del Corpus Christi*, Toledo, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1980.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel**, “Trazas, plantas y papeles de Gómez de Mora en 1637”, en PARRADO DEL OLMO, Jesús M^a y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coord.), *Estudios de Historia del Arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2009, pp. 71-74.
- ATERIDO, Ángel**, “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”, en *Archivo Español de Arte*, LXX, n° 279, 1997, pp. 271-284.
- ATERIDO, Ángel**, “Idea y contexto de una talla sevillana: La capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid”, en *Archivo Hispalense*, 246, 1998, pp. 201-221.
- ATERIDO, Ángel**, “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión” en AA.VV., *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y Espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 135-170.
- ATERIDO, Ángel**, *Juan Fernández el Labrador. Naturalezas Muertas*, cat. exp. (Museo Nacional del Prado, 2013), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.
- AZCÁRATE, José Manuel**, “Instrucciones para las construcciones reales en el siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 25, 1960, pp. 223-230.
- AZCARATE, José Manuel**, “Instrucciones para las construcciones reales en el siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 25, 1960, pp. 223-230.
- AZCÁRATE, José Manuel**, “Noticias sobre Velázquez en la Corte”, en *Archivo Español de Arte*, XXIII, 132, 1960, pp. 357-386.
- AZCÁRATE, José Manuel**, “Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XI, n° 42-43, 1962, pp. 517-545.
- AZCÁRATE, José Manuel**, “Anales de la Construcción del Buen Retiro” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 1966, pp. 99-135.
- AZCÁRATE, José Manuel**, “Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII”, en *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, n° 6, 1970, pp. 43-61.
- BARBEITO, José Manuel**, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, COAM, 1992.
- BARBEITO, José Manuel**, “Velázquez y las obras reales”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, t. I, 1994, pp. 225-244.
- BARBEITO, José Manuel**, “Velázquez, Gómez de Mora y Carbonel: tres artistas en la Corte de Felipe IV”, en *Reales Sitios*, n° 141, 1999, pp. 18-28.
- BARBERINI, Francesca**, “Francesco Barberini e l’edizione seicentesca dei Documenti d’amore”, en *Xenia Antiqua*, n° 2, 1993, pp. 125-148.
- BAROZZI, N., y BERCHE, G.**, *Relazioni degli stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo*, serie III, Italia, Relazioni da Roma, I, Venezia, 1877.
- BARROERO, Liliana**, “Casa Crescenzi a San Eutizio”, en *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, cat. exp. (Spoleto, 1989), Perugia, 1989.
- BARTOLOMÉ CASTILLO, Belén**, “El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, en *Boletín del Museo del Prado*, 33, 1994, pp. 15-28.
- BEAVEN, Lisa**, *An Ardent patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle: Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez*, Londres/Madrid, Paul Holberton/CEEH, 2010.
- BENTIVOGLIO, Enzo**, “La Crescenza: una dimora borghese del XV secolo”, en *Studi Romani*, vol. XXV, 1, 1977, pp. 66-70.

- BERNSTORFF, Marieke von**, *Agent und maler als akteure in kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovanni Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi, Römischen Studien der Bibliotheca Hertziana*, 28, München, Hirmer Verlag, 2010.
- BERNSTORFF, Marieke von**, “Embedded Images of Dürer. On the Transmission of a Visual Quotation”, en EBERT-SCHIFFERER, Sybille y HERRMAN FIORE, Kristina, *Dürer, l'Italia e l'Europa*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, pp. 152-168.
- BERNSTORFF, Marieke von**, “Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature morte presentate da Giovan Battista Crescenzi a Filippo III e Cassiano dal Pozzo”, en BERNSTORFF, Marieke von y KUBERSKY-PIREDDA, Susanne (eds.), *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, Studi della Bibliotheca Herztiana, v. 8, Cinisello Balsamo/Milán, Silvana editoriale, 2013, pp. 161-181.
- BERNIA, Juan** (Jaime Jorro) *Historia del Palacio de Santa Cruz (1629-1650)*, Madrid, Blass, 1949.
- BERTI, Luciano**, “Nota alla pianta di Don Giovanni dei Medici per la cappella dei Principi in Firenze”, en *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, 1957, pp. 383-386.
- BERTOLOTI, Antonino**, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, vol. II, (Milano 1881), Bologna, Forni Editori, 1969.
- BERTOLOTI, Antonio**, *Architetti, ingegneri e matematici in relazione coi Gonzaga, Signori di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Genova, 1889.
- BLANCO MOZO, Juan Luis**, “Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi”, en *El Mediterráneo y el Arte Español*, actas del XI congreso del CEHA (Valencia, 1996), Valencia CEHA, 1998, pp. 194-197.
- BLANCO MOZO, Juan Luis**, *Alonso Carbonel (1583-1660) Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares* (2003), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- BLANCO MOZO, Juan Luis**, “Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Herrería y Giovanni Battista Crescenzi”, en GARCÍA GUERRA, M. y DE LUCA, G. (eds.), *Il mercato del credito in età moderna. Reti e operatori finanziari nello spazio europeo*, Milán, FrancoAngeli, 2010, pp. 163-180.
- BLANCO MOZO, Juan Luis**, “Imagen y representación del Alcázar de Madrid. De Juan Gómez de Mora a Giovanni Battista Crescenzi”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIII, 2013, pp. 177-200.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, “El Maestro Mayor de Obras reales en el siglo XVIII, sus aparejadores y ayuda de trazas” en BONET CORREA, Antonio (dir.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, cat. exp (Madrid, 1987), Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 271-286.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, “El cuerpo de alarifes de Madrid. Origen, evolución y extinción del empleo”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII, 1990, pp. 467-493.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la Arquitectura y el Urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, 2 vols, Tesis Doctoral, Madrid, Editorial Complutense, 1990.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos tracistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, 4, 1991, pp. 159-193.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, *Arquitectura y Urbanismo en las Ordenanzas de Teodoro Ardemans para Madrid*, vol. II de *El Tratado de Teodoro Ardemans sobre Ordenanzas Urbanas de Madrid*, Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1992.

- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, “Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro Ardemans (I y II)”, en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 5 (1995) y 7-8 (1996-1997), pp. 155-175 y pp. 73-97.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, “Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto”, en *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, pp. 127-150.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, “La figura del pintor-arquitecto en la Corte de Madrid. El caso de Velázquez”, en BOZZONI, Corrado y ROCA DE AMICIS, Augusto (eds.), *Colloqui d’architettura 2. Architettura, Pittura e Socieat tra Medioevo e XVII secolo*, Roma, Gangemi, pp. 109-156, 2011, Id. (2013), *op. cit.*, pp. 272-306.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz**, *Arquitectos y tracistas (1526-1700): el triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- BLUNT, Anthony**, “Poussin Studies VIII – A Series of Anchorite subjects commisioned by Philip IV from Poussin, Claude and others” en *The Burlington Magazine*, Noviembre 1959, pp. 389-390.
- BONET CORREA, Antonio**, “El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos baldaquinos del barroco español”, en *Archivo Español de Arte*, 136, 1961, pp. 285-296.
- BONET CORREA, Antonio**, “Velázquez, arquitecto y decorador”, en *Archivo Español de Arte*, vol 33, nº 130, 1960, pp. 215-249.
- BONET CORREA, Antonio**, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984 (1966).
- BONET CORREA, Antonio**, *Iglesias madrileñas del Siglo XVII*, II Madrid, CSIC, 1984 (1966).
- BONET CORREA, Antonio**, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993.
- BONET CORREA, Antonio**, *El Real Monasterio de El Escorial*, Madrid/Bolonia, Patrimonio Nacional/FMR-ART’E’, 2005.
- BONI, Filippo de**, *Emporeo biografico metodico ovvero Biografia universale ordinata per classi. Classe X. Biografie degli artisti*, Venecia, con tipi del Gondoliere, 1840.
- BORSI, Franco**, “Don Giovanni de’ Medici, principe architetto”, en *Firenze del Cinquecento*, Roma, Editalia, 1974, pp. 314-322.
- BOSCH I BALLBONA, Joan**, “Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona”, en *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, pp. 149-177
- BRIGANTI, Giuliano, *Il palazzo del Quirinale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962.
- BROWN, Jonathan**, “A protrait drawing by Velázquez” [en *Master Drawings*, 14, 1976, pp. 46-51], en *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH, 2008.
- BROWN, Jonathan**, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986.
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, John**, *Un Palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003 (1980).
- BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter**, *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, 2 vols., Los Ángeles, Ann Labor, 1997.
- BUSTAMANTE, Agustín**, “El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol IV, 1992, pp. 161-215.
- BUSTAMANTE, Agustín**, “El siglo XVII. Clasicismo y barroco” en *Introducción al Arte español*, Madrid, Sílex, 2003 (1993), pp. 521-635.
- BUSTAMANTE, Agustín**, “Las tumbas reales del Escorial”, en *Felipe II y el Arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, pp. 55-78.

- BUSTAMANTE, Agustín**, *La Octava maravilla: estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid, Alpuerto, 1994.
- BUSTAMANTE, Agustín**, “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (I-V)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5 (1993), 6 (1994), 7-8 (1995-1996), 9-10 (1997-1998) y 11 (1999), pp. 41-58, 159-178, 69-86, 153-168 y 129-144.
- BUSTAMANTE, Agustín**, “Las trazas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Felipe II y sus arquitectos”, en BUSTAMANTE, Agustín; ORTEGA, Javier y RODRÍGUEZ, Delfín, *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 285-297.
- BUSTAMANTE, Agustín**, “Los proyectos para el Monasterio del Escorial”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Actas del Simposium (San Lorenzo de El Escorial, noviembre 2002), San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2002, pp. 43-62.
- CADENAS Y LÓPEZ, Alonso de**, *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Madrid, Salazar y Castro, 2012.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia**, “El Escorial de Felipe III. Historia y Arquitectura”, en *Fragmentos*, nº 4-5, 1985, pp. 32-45
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia**, *Elementos manieristas en la arquitectura del primer barroco español: Arquitectura y Sociedad en el Reinado de Felipe III*, Madrid, Editorial Complutense, 1987.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia**, *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro: idea, traza y edificio*; Madrid, El Arquero, 1990.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco J.**, *Literatura e Imagen en el Escorial*, actas del simposium, (San Lorenzo del Escorial, 1-4/9/1996), San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 1996.
- CAPPELLETTI, Francesca y TESTA, Laura**, *Il trattenimento dei virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma, Árgos, 1994.
- CARDUCHO, Vicente**, *Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, edición, prólogo y notas de F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- CALVO SERRALLER, Francisco**, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel**, “La Iglesia del Buen Suceso: la reedificación de un templo singular en el Madrid de Carlos II”, en *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, nº 3, 2000, pp. 125-162.
- CATELLO, Elio y Corrado**, *La cappella del Tesoro di San Gennaro*, Edizione de Banco di Napoli, Napoli, 1977.
- CATURLA, M^a. Luisa**, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Revista de Occidente, Madrid, 1947.
- CAVAZZINI, Patrizia**, “The Ginetti chapel at S. Andrea della Valle”, en *The Burlington magazine*, 141, 1999, pp. 401-413.
- CAVAZZINI, Patrizia**, “Vista de la Crescenza”, en *Roma. Naturaleza e Ideal. Paisajes (1600-1650)*, cat. exp. (Museo del Prado, Madrid, 2011), Madrid, Museo del Prado, 2011, p. 218.
- CEÁN BERMÚDEZ, Agustín**, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800.
- CERVERA VERA, Luis**, “El arquitecto humanista ideal concebido por Leon Battista Alberti”, en *Revista de las Ideas Estéticas*, t. XXXVII, nº 145, 1979, pp. 23-55.

- CHECA CREMADES, Fernando**, “El Salón de los Espejos”, en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, Guipúzcoa, Nerea, pp. 391-394.
- CHECA CREMADES, Fernando**, *Madrid en la prosa de viaje I (siglos XV, XVI, XVII)*, Madrid, 1992.
- CHERRY, Peter**, “La Intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido, 1634”, en *Archivo Español de Arte*, 239, 1987, pp. 300-305.
- CHERRY, Peter**, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Aranjuez, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1999.
- CHERRY, Peter**, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, cat. exp., (Madrid, 2001-2002), Madrid, Secretaría de Estado de Cultura, 2001, pp. 40-41.
- CHERRY, Peter**, “‘Juan de van der Hamen y León’, Review of Juan de van der Hamen y León and the Court of Madrid, by William B. Jordan”, en *The Burlington Magazine*, 1237, 2006, pp. 297-299.
- CHERRY, Peter; LOUGHMAN, John y STEVENSON, Lesley**, *In the Presence of Things: Four Centuries of European Still-Life Painting*, cat. exp. (Calouste Gulbenkian Museum, Lisboa), Lisboa, 2010.
- CHIAPPINI DI SORIO, Ileana**, “Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio”, en AA.VV., *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, vol. I, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1983, pp. 3-203.
- CHUECA, Fernando**, “Sobre Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, XVIII, nº 72, 1945, pp. 360-374.
- CIRINEI, Alfredo**, “Conflitti artistici, rivalità cardinalizie e *patronage* a Roma fra Cinque e Seicento: il caso del processo criminale contro il Cavalier D’Arpino”, en VISCEGLIA, Maria Antonietta (coord.), *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, Carocci, 2001, pp. 255-303.
- COLOMER, José Luis (ed.)**, *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde ediciones, 2003, pp. 443-456.
- COLOMER, José Luis**, “Guido Reni en las colecciones reales españolas”, en *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 213-24.
- CONSAGRA, Francesca**, *The De Rossi family print publishing shop: a study in the history in seventeenth-century Rome*, The John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1993.
- CORBO, Anna Maria**, “Appunti su una fonte per la storia urbanistica ed edilizia di Roma, la serie fabbriche del Camerale I”, en *Archivi di Stato*, XXV, 1, 1965, pp. 45-58.
- CORBO, Anna Maria**, “I pittori della Capilla Paolina in Sta María Maggiore” en *Palatino*, XI, 1967, pp. 301-313.
- CORBO, Anna Maria y POMPONI, Massimo**, *Fonti per la Storia Artistica al tempo di Paulo V*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1995.
- COTTINO, Alberto**, *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. exp. (Roma, 1995), Milano, Electa, 1995.
- COTTINO, Alberto**, “Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Frutti o il Gobbo dei Carracci”, en *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Artoli Editore, Modena, 1995, pp. 126-128.
- CRUZ YÁBAR, Juan M.**, “El retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Espeja. Una vieja imagen y una nueva visión”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 334, 2011, pp. 125-138.
- CRUZ YÁBAR, Juan M.**, *El arquitecto Sebastain de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, UCM, 2013,

- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel**, “Aposento, alcábalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)”, en *Velázquez y el Arte de su tiempo, V Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 91-108.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel**, “Las etapas cortesanas de Alonso Cano”, en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp. (Hospital Real, Granada, 2001-2002), Granada, 2001.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel**, “Oficios y mercedes que recibió Véelzquez de Felipe IV”, en *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 111-139.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio**, *Los Viajes de Rubens a España. Oficios Diplomáticos de un pintor*, SÁNCHEZ, J. L (ed.), Madrid, Miraguano, 2004 (Madrid, 1875).
- CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la**, “La idea original de los enterramientos reales en el Escorial” en *Separata de Academia*, nº 85, 2º semestre 1997, pp. 375-412.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier**, *La Real Junta de Obras y Bosques en época de los Asustrias*, Madrid, Dykinson, 2002.
- DÍAZ MORENO, Félix**, “Fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita” en *Anales de Historia del Arte*, nº 14, 2004, pp. 157-179.
- DÍAZ MORENO, Félix**, *Fray Lorenzo de San Nicolás: “Arte y Uso de architecvra”*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2008.
- DONADONO, Laura (ed.)**, *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Roma, Gangemi Editori, 2005.
- D’ONOFRIO, Cesare**, *Il Tevere. L’isola tiberina, le inondazioni, i molini, i porti, le rive, i muraglioni, i ponti di Roma*, Roma, Romana Società Editrice, 1980.
- DORATI, Maria Cristina**, “Gli scultori della cappella Paolina di Santa Maria Maggiore”, en *Commentari*, anno XVIII, n. 2-3, 1967, pp. 231-260.
- EHRLE, Francesco**, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi, del 1625*, Roma, 1915.
- FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio y CARANDINI, Silvia**, *L’effimero Barocco: strutture della festa nella Roma del 600*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 1977-1978.
- FAGIOLO, Marcello**, *La Roma dei Longhi: Papi e architetti tra Manierismo e Barocco*, Roma, De Luca, 1982.
- FANTONI Y BENEDÍ, Rafael de**, “Los Abarca de Bolea, Marqueses de Torres”, en *Argensola*, nº 112, 2005, pp. 243-257.
- FARINA, Viviana**, “Bodegón con uvas y peras encima de una mesa de piedra”, en ELLIOT, John y BROWN, Jonathan (dir.), *La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña: 1604-1655*, cat. exp. (Madrid, 2002), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 210-212.
- FARINA, Viviana**, *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir, 2002.
- FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo y CASTAÑEDA TORDERA, Isidoro**, *Los diseños de la Catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2009.
- FINALDI, Gabriele**, “Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some observations on their relations”, en COLOMER, José Luis (ed.), *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde ediciones, 2003, pp. 379-387.
- FINALDI, Gabriele**, “José de Ribera (1591-1652). Combate de mujeres, 1636”, ficha del catálogo en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp. (Museo del Prado, 2005), Madrid, Museo del Prado, 2005, pp. 228-230.

- FRADEJAS, José**, “Diario madrileño de 1636 (24 de mayo a 27 de diciembre)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 16, 1979, pp. 97-161.
- FUMAGALLI, Elena**, “Guido Reni (e altri) a San Gregorio al Celio e a San Sebastiano fuori le mura”, en *Paragone*, nuova serie, anno LXI, nº 21, 1990, pp. 67-94
- FUMAGALLI, Elena**, *Le fabbriche dei Borghese. Committenza di una famiglia romana nel sei e settecento*, vol I y II, Firenze, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, III Ciclo di dottorato di ricerca in Storia dell’arte, 1992.
- GALERA ANDREU, Pedro**, “Historia del una escalera”, en *Cuadernos de la Alhambra*, nº 37, 2001, pp. 59-74.
- GALLEGO BURÍN, Antonio (ed.)**, *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960.
- GALLO, Marco**, “Orazio Borgianni, l’Accademia di San Luca e l’Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni”, en *Storia dell’Arte*, 76, 1992, pp. 296-345.
- GALLO, Marco**, *Orazio Borgianni, pittore Romano (1574-1616) e Francesco di Castro, conte di Castro*, Roma, UNI, 1997.
- GAMBUTI, Alessandro**, “L’altra architettura di Don Giovanni de’ Medici”, en *Scritti in onore di R. Salvini*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 455-460.
- GARCÍA CUETO, David**, “Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-1657)”, en *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 2005, 311, pp. 297-331.
- GARCÍA CUETO, David**, *Seicento boloñés y siglo de oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid, CEEH, 2006, pp. 218-219.
- GARCÍA CUETO, David**, “Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma”, en HERNANDO, Carlos J. (coord.), *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, SEACEX, t. II, 2007, pp. 695-716
- GARCÍA CUETO, David**, “Sobre el encargo y el envío a España de los Crucificados de Gian Lorenzo Bernini y Domenico Guidi para El Escorial”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, actas del Simposium (San Lorenzo de El Escorial, 3-6/9/2010), San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, pp. 1081-1100.
- GARCÍA LÓPEZ, David**, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- GARCÍA MERCADAL, J.**, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1952-1962.
- GARCÍA MORALES, M^a. Victoria**, “La merced del oficio de Maestro Mayor” en *Espacio, tiempo y forma*, 2, 1988, pp. 103-110.
- GARCÍA MORALES, M^a. Victoria**, “El Superintendente de Obras Reales en el Siglo XVII” en *Reales Sitios*, año XXVII, nº 104, 2º trimestre 1990, pp. 65-74.
- GARCÍA MORALES, M^a. Victoria**, “El ejercicio como arquitectos de pintores y escultores” en *V Jornadas de Arte, Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 187-193.
- GARCÍA MORALES, M^a. Victoria**, “El modelo de la Corte en el proceso constructivo de la Villa de Madrid”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico*, t. I, 1994, pp. 327-338.
- GÉRARD, Veronique**, “La fachada del Alcazar de Madrid (1608-1630)”, en *Cuadernos de investigacion histórica*, 2, 1978, pp. 237-257.
- GÉRARD, Veronique**, “Philip IV’s Early Italian Commissions”, en *The Oxford Journal*, vol. 5, 1, 1982, pp. 9-14.

- GIL SAURA, Yolanda**, “Jaspes de Tortosa para el Palacio del Buen Retiro”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XIX, 2007, pp. 67-78.
- GIL SAURA, Yolanda**, “Algunas notas sobre la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa”, en *Recerca*, 12, 2008, pp. 97-128.
- GOLDBERG, Edward**, “Artistic relations between the Medici and the Spanish Courts 1587-1621” en *The Burlington Magazine*, nº 1115, CXXXVIII, febrero 1996, pp. 105-114.
- GREGORI, Mina**, “Notizie su Agostino Verrocchi e un’ ipotesi su G. B. Crescenzi”, en *Paragone*, año XXIV, nº 275, 1973, pp. 36-56.
- GREGORI, Mina (dir.)**, *La natura morta italiana: da Caravaggio al Settecento*, cat. exp (Florencia, 2003), Milano, Electa, 2003.
- GRELLE, Anna**, “I Crescenzi e l’Accademia di Via S. Eustachio”, en *Commentari*, anno XII, nº 2, 1961, pp. 120-138.
- GRÖBNER, Christine y TUCCI, P. L.**, “S. Maria del Pianto”, en *Le Chiese di Roma Illustrate*, nuova serie 27, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, Fratelli Palombi ed., 1993.
- GUARINO, Sergio**, “Natura morta con frutta”, en SOLINAS, Francesco (ed.), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano Dal Pozzo 1588-1657*, cat. exp. (Roma, 2000), Roma, De Luca, 2000.
- HARRIS, Enriqueta**, “Cassiano del Pozzo on Diego Velázquez”, en *The Burlington Magazine*, vol. 112, nº 807, 1970, pp. 364-337.
- HARRIS, Enriqueta**, “Las flores de El Labrador Juan Fernández”, en *Archivo Español de Arte*, 47, Madrid, 1974, pp. 162-164.
- HARRIS, Enriqueta**, “G. B. Crescenzi, Velázquez and the ‘Italians’ landscapes for the Buen Retiro”, en *The Burlington Magazine*, CXXII, August 1980, pp. 562-564.
- HASKELL, Francis**, *Patronos y Pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984 (*Patrons and Painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, Londres, 1963).
- HASKELL, Francis y RINEHART, Sheila**, “The Dal Pozzo Collection, Some new evidence”, en *The Burlington Magazine*, CII, nº 688, Julio 1960, pp. 318-326.
- HASKELL, Francis**, “Charles I’s Collection of Pictures”, en MAC GREGOR, Arthur (ed.), *The Late King’s Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale inventories*, London/Oxford, Alistair McAlpine/Oxford University Press, 1989, pp. 203-231.
- HELLWIG, Karen**, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999.
- HENNEBERG, Josephine**, “Emilio dei Cavalieri, Giacomo della Porta, and G. B. Montano”, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXVI, 4, 1977, pp. 252-255.
- HERRERA GARCÍA, Antonio**, “Unas cuentas de gastos domésticos del Conde Duque de Olivares”, en *VII Congreso de profesores-investigadores*, Sevilla, Hespérides, 1988, pp. 271-237.
- HIBBARD, Howard**, *Carlo Maderno*, London, A. Zwemmer, 1971.
- INCISA DELLA ROCCHETTA, Gianni y VIAN, Nello**, *Il primo processo per San Filippo Neri nel Codice Vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell’archivio dell’oratorio di Roma*, Città del Vaticano, 1957-1960.
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco**, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Roma, CSIC, 1952.
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco**, “La Casa del Tesoro, Velázquez y las Obras Reales”, en GALLEGO BURÍN, Antonio (ed.), *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III*

centenario de su muerte, 1660-1960, t. I, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, pp. 649-682.

JORDAN, William B. y CHERRY, Peter, *Spanish Still life from Velázquez to Goya*, London, National Gallery, 1995.

JORDAN, William B. (dir.), *An eye on nature. Spanish Still life paintings from Sánchez Cotán to Goya*, cat. exp. (Kimbell Art Museum, Forth Worth/ Toledo Museum of Art/ Toledo, Ohio), London, Matthiesen Fine Art LTD, 1997.

JORDAN, William B., *Juan Van der Hamen y León y la corte de Madrid*, cat. exp (Madrid, Palacio Real/Dallas, Meadows Museum), London, New Haven, 2005,

JORRO BENEYTO, Jaime (Conde de Altea), *Historia del Palacio de Santa Cruz (1629-1650)*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1979 (1983).

JUSTI, Karl, *Velázquez y su siglo* (1888), Madrid, Istmo, 1999 (Bonn, 1888).

KIRWIN, William Chandler, *Christofano Roncalli (1551, 1552-1626) Exponent of the Proto-Baroque: His Activity Through 1605*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1972.

KIRWIN, William Chandler, “The life and drawing style of Cristoforo Roncalli”, en *Paragone*, vol. XXIX, nº 335, 1978, pp. 18-62.

KIRWIN, William Chandler, *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620)*, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizzi, LIII, Firenze, Leo. S. Olschi, 1979.

KUBLER, George, “Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII”, en *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957.

KUBLER, George, *La Obra del Escorial*, Alianza, Madrid, 1983.

LAUREATI, Laura, “Piatto di uva e pere su un ripiano di pietra”, en SOLINAS, Francesco (ed.), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano Dal Pozzo 1588-1657*, cat. exp. (Biella, 2001), Roma, De Luca, 2001.

LANFRANCONI, Matteo, “Osservazioni su una congiuntura iberica nelle Vite di Giovanni Baglione”, en COLOMER, José Luis (ed.), *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde ediciones, 2003, pp. 443-456.

LANZI, Luigi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1809.

LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Qvados y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Qvados y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid de León Pinelo. Reinado de Felipe III. Años de 1598 a 1621*, edición y estudio crítico del Manuscrito número 1255 de la Biblioteca Nacional por Ricardo Martorell Téllez-Girón, Madrid, Estanislao Maestre, 1931 (ed. facsímil, Valladolid, Maxtor, 2003).

LIPPMANN, Wolfgang, *I Medici nel Quattrocento e nel Cinquecento: l'architettura tra conoscenza e competenza*, tesis doctoral, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura, 2013.

LLAGUNO, Eugenio y CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, 1829, t. III, pp. 169-172.

- LONGHI, Roberto**, “Un momento importante per la storia della natura morta”, en *Paragone*, 1, Firenze, 1950, pp. 34-39.
- LÓPEZ MATA, Teófilo**, *La catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde**, *Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Catálogo de Dibujos 1. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el proyecto de El Escorial*, Madrid, 1944.
- LOPEZOSA APARICIO, Concepción**, *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.
- LOPEZOSA APARICIO, Concepción**, “La imagen de la ambición: el Real Gallinero en los altos del Prado”, en *Anales de Historia del Arte*, Vol. Ext., 2008, pp 213-214.
- LOSADA VAREA, M^a. Celestina**, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda 1590-1638*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- LOZOYA, Marqués de**, “Antonio de Pereda en el Patrimonio nacional y en los Patronatos reales”, en *Reales Sitios*, año III, n° 7, Madrid, 1966, pp. 13-20.
- LUNA, Juan José**, *Claudio de Lorena, y el ideal clásico de Paisaje en el siglo XVII*, cat. exp. (Museo del Prado, 1984), Madrid, Museo del Prado, 1984.
- MADOZ, Pascual**, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. X, Madrid. Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaria, Partido y Villa, Madrid, Imprenta del Diccionario, 1848.
- MANRIQUE LARA, M^a. Elena** (edición, introducción y notas), *Jusepe Martínez. Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2008.
- MARCUCCI, Laura**, voz “Montano, Giovanni Battista”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, 2011.
- MARCONI, Nicoletta**, “Organizzazione e macchine del cantiere barocco a Roma: la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore e la Fontana dei Fiumi a piazza Navona”, en *Capitali europee del barocco: tra cultura del progetto e cultura del cantiere*, Roma, Gangemi, 2002, pp. 93-105.
- MAGURN, Ruth Saunders**, *The Letters of Peter Paul Rubens. Translated and edited by Ruth Saunders Magurn*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971, (1955).
- MARÍAS, Fernando**, “Antonio de Riera en el Viso del Marqués”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 477-478.
- MARÍAS, Fernando**, “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, en *Academia*, n° 48, 1979, pp. 173-216.
- MARÍAS, Fernando**, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., Toledo-Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos-CSIC, 1983-1986.
- MARÍAS, Fernando**, “De pintores y arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 81-89.
- MARÍAS, Fernando**, *Velázquez: pintor y criado del Rey*, Guipúzcoa, Nerea, 1999.
- MARÍAS, Fernando**, “La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)”, en AA.VV., *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Sylvano, 2002, pp. 55-68.
- MARÍAS, Fernando**, “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos”, en COLOMER, José Luis (2006), *op. cit.*, pp. 209-221.
- MARÍAS, Fernando**, *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.

- MARÍAS, Fernando y CARLOS VARONA, M^a Cruz de**, “El arte de las “acciones que las figuras mueven”: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid”, en RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*, cat. exp. (Madrid, Museo del Prado, 2009), Madrid, Museo del Prado, 2009, pp. 57-75.
- MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín**, “La Herencia del Greco, Jorge Manuel Theotocopuli y el debate arquitectónico en torno a 1620” en *Simposio sobre El Greco y Toledo, Studies in the History of Art*, 13, Washington, National Gallery, 1984, pp. 101-112.
- MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín**, “De las Descalzas reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la Colección de Cassiano Dal Pozzo” en *Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX): III Jornadas de Arte*, Dpto H^a del Arte “Diego Velázquez”, CSIC. Centro de Estudios Históricos, Madrid, pp. 73-85.
- MARÍN FIDALGO, Ana**, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, 2 vols, Sevilla, Guadalquivir, 1990.
- MARÍN TOVAR, Cristóbal**, “La iglesia madrileña de San Miguel de los Octoes y su entorno urbano”, en *Anales de Historia del Arte*, n° 8, 1998, pp. 149-170 e Ídem (2004), *op. cit.*, pp. 464-485.
- MARÍN TOVAR, Cristóbal**, *La casa y condado de Barajas: su patronazgo artístico entre los siglos XV y XIX*, 2 vols., tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- MARINI, Maurizio**, “Del Signor Giovanni Battista Crescentij, Pittore”, en *The Paul Getty Museum Journal*, n° 9, 1981, pp. 127-131.
- MARTÍN GÓMEZ, Pedro**, *La casa perpetua del Rey de España o las tumbas reales de El Escorial*, Colección Coliseo Real, Madrid, 1987.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José**, “El Panteón de El Escorial y la Arquitectura Barroca”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, pp. 265-284.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José**, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, en *Archivo Español de Arte*, vol. XXXI, n° 122, 1958, pp. 135-142.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José**, “Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez”, en *Archivo Español de Arte*, t. XXXI, n° 121, 1958, pp. 59-66, (1958a).
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José**, “El Panteón de San Lorenzo del Escorial” en *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, pp. 199-214.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José**, “Nuevos datos sobre la Construcción del Panteón del Escorial” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960, pp. 230-235.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José**, “El Panteón del escorial y la Arquitectura barroca”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, pp. 265-284.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José**, “Dos esculturas de Antonio de Riera en la Catedral de Burgos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 53, 1987, pp. 360-363.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José**, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MARTINEZ SANZ, Manuel**, *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de Don Anselmo Revilla, 1866.
- MARTORELL y TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo**, “Alonso Carbonel, Arquitecto y escultor del siglo XVII”, en *Revista Española de Arte*, año XXV, t. XIII, 1936, pp. 50-58.
- MATESANZ DEL BARRIO, José**, *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1675*, Burgos, Caja de Burgos, 2001.

- MESONERO ROMANOS, Ramón**, *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, Madrid, 1861, pp. 21-22.
- MORALES, Alfredo J.**, “La Arquitectura jesuítica en Andalucía. Estado de la Cuestión”, en AA.VV., *La Arquitectura jesuítica*, actas del Simposio (Zaragoza, diciembre 2010), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 327-354.
- MILLAR, Oliver**, *Abraham Van der Doort's catalogue of the collections of Charles I*, Glasgow, The Walpole Society, 1960.
- MONJE, R.**, *Manual del viajero en la Catedral de Burgos*, Burgos, Arraiz, 1843.
- MORÁN TURINA, Miguel y GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (eds.)**, *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, vol. II. El plano de Teixeira. Lugares, nombres y sociedad, Madrid, Caja Madrid, 2000, pp. 123-124 y 195.
- MORÁN TURINA, Miguel**, “Velázquez, Rubens y Tiziano”, en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, 1999, pp. 281-294.
- MORÁN TURINA, Miguel (ed.)**, *Vida de Don Diego de Silva Velázquez. Antonio A. Palomino*, Madrid, Cátedra, 2008.
- MORENI, Domenico**, *Delle tre sontuose cappelle medicee situate nella Imp. Basilica di San Lorenzo*, Firenze, Carli & C^a, 1813.
- NATALE, M.**, “Historie et restauration: les fresques de la villa la Crescenza”, en *Genève*, 1976, pp. 223-338.
- NAVARRETE PRIETO, Benito**, “De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen”, en *Ars magazine*, n^o 6, abril-junio 2010, pp. 52-64.
- NAVARRO FRANCO, Federico**, “El Real Panteón de San Lorenzo del Escorial” en *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963, pp. 717-737.
- NOACK, Friedrich y MAYER, A. L.**, voz “Crescenzi, Giovanni Battista”, en *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Achter Band Coutan-Delathre, 1964 (Lepizig, 1913).
- ORBAAN, Johannes Albertus Franciscus**, “Der Abbruch Alt-Sankt-Peters 1605-1615”, en *Jarbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, t. XXXIX, 1919, pp. 55-83.
- ORBAAN, Johannes Albertus Franciscus**, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1920
- ORSO, Steven**, *Philip IV and the decoration of the Alcazar de Madrid*, Princetown, New Yersey, 1978.
- OSTROW, Steven F.**, *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sixtine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge University Press, 1996.
- PACCHIONI, G.**, “La Villa favorita e l’architetto Niccolò Sebregondi” en *L’Arte*, XX, Roma, 1917, pp. 327.
- PÁEZ, Elena**, “El Escorial en los grabados italianos”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXI, 1963, pp. 337-339.
- PÁEZ, Elena y MAGARIÑOS, Juan Manuel**, “El Escorial, historia del una imagen” en AA.VV., *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, cat. exp. (Madrid, 1985), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- PANOFSKY SOERGEL, G.**, “Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove”, en *Römisches Jahrbur für Kunstgeschichte*, XI, 1967-68, pp. 109-188;
- PARMA ARMANI, Elena** “I “Quadretti” di San Filippo e un’ipotesi per Bartolomeo Cavarozzi disegnatore”, en *Studi di Storia delle Arte*, 2, 1978-1979, pp. 131-148.

- PASCUAL RAMOS, Eduardo**, *Aproximación al estudio del Marqués de la Torre: propuesta de estudio y relación de hechos*, memoria de investigación, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, Universitat de les Illes Balears, 2007.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.**, *Borgianni, Cavaradozzi y Nardi en España*, Madrid, CSIC, 1963.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.**, *Pintura Italiana del Siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid, Fundación Valdecilla, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.**, “Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, nº 174, 1977, pp. 417-459.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.**, *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la Pintura madrileña de su tiempo*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 1978.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.**, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, cat. exp. (Museo del Prado, 1983), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.**, “Retablos madrileños del siglo XVII” en *Retablos de la Comunidad Autónoma de Madrid*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1995, pp. 59-75.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y URREA, Jesús**, *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*, Burgos, Asociación de Amigos de la Catedral, 1996.
- PÉREZ SEDANO, Francisco**, *Notas del archivo de la catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo obrero Don Francisco Pérez Sedano*, Datos Documentales Inéditos para la Historia del Arte español, Centro de Estudios Históricos, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1914.
- PETRINI, Salvatore**, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1983.
- PEVSNER, Nikolaus**, *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982 (1940).
- POLVERINI FOSI, Irene**, voz “Crescenzi, Giacomo” en *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXX, Roma, 1984, pp. 634-636.
- POLVERINI FOSI, Irene**, voz “Crescenzi, Pier Paolo”, en *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXX, Roma, 1984, pp. 634-636.
- PIETRANGELI, Carlo (dir.)**, *Santa María Maggiore a Roma*, Firenze, Nardini, 1988.
- PORTÚS, Javier**, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea, 1999.
- PUGLIATTI, Teresa**, “Pietro Paolo Bonzi paesaggista” en *Quaderni dell’Istituto di storia dell’arte medievale e moderna dell’Università di Mesina*, I, 1975, pp. 15-23.
- PUPILLO, Marco**, “S. Antonio Abate”, en *La Regola e la fama. San Filippo Neri e l’Arte*, cat. exp. (Roma, 1995), Roma, 1995, pp. 520-521.
- PUPILLO, Marco**, *Ricerche sui Crescenzi. Una generazione di nobili romani e il mondo artistico tra cinque e seicento*, Università degli Studi di Milano, Dottorato di ricerca in “Storia e critica dei beni artistici e ambientali” (VIII ciclo), Milano, 1996.
- PUPILLO, Marco**, “Il virtuoso tradito: Una società tra Orazio Borgianni, Gaspare Celio e Francesco Nappi e i rapporti con Giovan Battista Crescenzi”, en *Storia dell’Arte*, nº 93/94, 1998, pp. 303-311.
- PUPILLO, Marco**, *La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Roma, Fondazione Marco Besso, 2001.

- PUPILLO, Marco**, “‘Alletati dal diletto delle virtù’” Giovanni Baglione, i Crescenzi e l’Accademia di S. Luca”, en MACIOCE, Stefania (ed.), *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, Roma, Lithos, 2002, pp. 149-159.
- PUPILLO, Marco**, “La committenza Crescenzi e gli architetti” en DONADONO, Laura (ed.), *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Roma, Gangemi Editori, 2005, pp. 15-32,
- PUPILLO, Marco**, “Da maligni sommamente lodata: Caravaggio, i Crescenzi e la decorazione della cappella Contarelli, en GOZZANO, Natalia y TOSINI, Patrizia (ed.), *La Capella Contarelli in San Luigi dei Francesi: arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Roma, Gangemi, 2005, pp. 35-47 [PUPILLO, Marco (2005a)].
- PUPILLO, Marco**, “Gli incisori di Baronio: il maestro ‘MGF’, Philippe Thomassin, Leonardo e Girolama Parasole (con una nota su Isabella/Isabetta/Elisabetta Parasole”, en GIULIA, Luigi (ed.), *Baronio e le sue fonti: Atti del convegno internazionale di studi*, (Sora, 10-13 ottobre 2007), Sora, Centro di Studi Sorani “Vincenzo Patriarca”, 2009, pp. 831-866. [PUPILLO, Marco (2009a)].
- PUPILLO, Marco**, *I Crescenzi e il culto di Filippo Neri: devozione e immagini dalla morte alla beatificazione (1595-1615)*, en TOSINI, Patrizia (dir.), *Arte e committenza nel Lazio nell’età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi (Frosinone, Sora, 16-18/5/2007), Roma, Gangemi, 2009, pp. 165-178.
- PUPILLO, Marco**, “‘Molto mio intrinseco e de’ miei di casa’. Orazio Riminaldi e i Crescenzi”, en CAROFANO, Pierluigi, *Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana nel Seicento*, Pontedera, Bandecchi&Vivaldi Editori, pp. 85-115.
- RIELLO VELASCO, José M.** *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- RIELLO VELASCO, José M.**, “Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta: Datos Documentales para una biografía”, en *De arte: revista de historia del arte*, nº 3, 2004, pp. 105-132.
- RINALDI, Alessandro**, “San Lorenzo”, en FAGIOLO, Marcello (Dir.), *Atlante del Barocco en Italia, Toscana 1: Firenze e il Granducato*, BEVILACQUA, Mario y ROMBY, G. C. (eds.), Roma, De Luca Editori d’Arte, 2007, pp. 389-391.
- RINALDI, Alessandro**, “Matteo Nigetti architetto e il suo doppio”, en BEVILACQUA, Mario (ed.), *Architetti e costruttori del barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma, De Luca, 2010, pp. 89-109.
- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso**, “El antiguo noviciado de los jesuitas en Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, 164, 1968, pp. 245-265.
- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso**, “El Colegio Imperial de Madrid. Historia de su construcción”, en *Miscelánea Comillas*, LIV, nº 54, 1970, pp. 407-437.
- RODRIGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso**, “L’architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes”, en *Revue de l’Art*, 70, 1985, pp. 41-52
- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso**, “Capillas funerarias españolas del barroco. Variaciones sobre el modelo del Escorial”, en BORNGÄSSER, Barbara; KARGE, Henrik y KLEIN, Bruno (eds.), *Grabkunst und Sepulchralkultur n Spanien und Portugal/Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 441-462.
- RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel**, “Aportaciones de Felipe IV a las Colecciones Reales de pintura”, en PITA ANDRADE, José Manuel (dir.) y RODRIGUEZ REBOLLO, Ángel (coord.), *Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo* (Madrid, 5 al 7 de abril de 2006), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 95-154.

- RODRIGUEZ RUIZ, Delfín**, “Album de Antonio García Reinoso (siglos XVI-XVII)”, en PÁEZ SANTIAGO, Elena M. (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, t. I, Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1991, pp. 315-363.
- RODRIGUEZ RUIZ, Delfín**, “Gian Lorenzo Bernini. Cristo crucificado. 1654”, en Ídem (ed.), *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Museo del Prado, 2014, pp. 113-115.
- ROSENTHAL, Earl E.**, *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza, 1988.
- RÖTGEN, Herwarth**, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D’Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell’inconstanza della fortuna*, Roma, Bozzi, 2002.
- RÖTHLISBERGER, Marcel**, “Les fresches de Claude Lorrain” en *Paragone*, nº 109, 1959, pp. 41-50.
- SAINSBURY, W. Noël**, *Original unpublisher papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an Artist an Diplomatist preserved in H. M. State Paper Office*, Bradbury & Evans, London, 1859.
- SALERNO, Luigi**, *Nuovi Studi su la Natura Morta*, Roma, Ugo Bozzi, 1989,
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.**, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 3 vols, Madrid, Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1923, 1933 y 1934.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier**, “Los libros españoles que poseyó Velázquez”, en GALLEGO BURÍN, Antonio (ed.) (1960), *op. cit.*, t. I, pp. 640-648 (p. 645).
- SANGUINETI, Daniele (dir.)**, *Bartolomeo Cavarozzi. ‘Sacre Famiglie’ a confronto*, cat. exp (Torino, Pinacoteca dell’ Accademia Albertina, 2005-2006), Milano, Skira, 2005.
- SHAKESHAFT, Paul**, “Elsheimer and Giovanni Battista Crescenzi” en *The Burlington Magazine*, CXXIII, nº 934-945, 1981, pp. 550-551.
- SCHWAGER, Klaus**, “Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V. Bausprogramm, *Bausgeschichte*, Bausgestalt und ihre Voraussetzungen”, en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, pp. 241-312.
- SIMÓN DÍAZ, José**, “Fraudes en la construcción del Alcázar de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, XVIII, nº 72, 1945, pp. 347-359.
- SIMÓN DÍAZ, José**, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1561-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- SOLINAS, Francesco (ed.)**, *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano Dal Pozzo 1588-1657*, cat. exp. (Roma, 2000), Roma, De Luca, 2000.
- SPEZZAFERRO, Luigi**, “Caravaggio rifiutato?. Il problema della prima versione del San Matteo”, en *Ricerche di Storia dell’Arte*, 10, 1980, pp. 49-64
- SPEZZAFERRO, Luigi**, “Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi”, en *Ricerche di Storia dell’Arte*, 26, 1985, pp. 50-73.
- SPEZZAFERRO, Luigi**, voz “Crescenzi, Francesco”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXX, 1984.
- SPEZZAFERRO, Luigi**, voz “Crescenzi, Giovanni Battista”, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXX, Roma, 1984, pp. 636-641.
- STRAZULLO, Franco**, *La Cappella di San Genaro nel Duomo di Napoli: Documenti inediti*, Napoli, istituto Grafico Editoriale Italiano, 1994.
- STRINATI, Carlo (dir.)** *La regola e la fama. San Filippo Neri e l’Arte*, cat. exp. (Roma, 1995), Roma, 1995.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego**, *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*, Toledo, Caja de Toledo, 1990.

- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, LOPEZOSA APARICIO, Concepción, DÍAZ MORENO, Félix (eds.),** *Arquitectura y ciudad. Memoria e Imprenta*, cat. exp. (Madrid, 2009), Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 2009.
- TAYLOR, René,** “Juan Bautista Crescenci”, en *Academia*, 48, 1979, pp. 63-126.
- TOESCA, Ilaria,** “Pomarancio a palazzo Crescenzi”, en *Paragone*, 91, 1957, pp. 41-45.
- TOESCA, Ilaria,** “G. B. Crescenzi, Crescenzo Onofri (e anche Dughet, Claude Lorrain e G. B. Muti)”, en *Paragone*, 125, 1960, pp. 51-59.
- TOESCA, Ilaria,** “Un opera giovanile del Cavarozzi e i suoi rapporti col Pomarancio”, en *Paragone*, 123, 1960, pp. 57-60.
- TOESCA, Ilaria,** “Una precisazione sugli affreschi di Claude Lorrain in Palazzo Crescenzi”, en *Paragone*, 221, 1968, pp. 48-51.
- TORMO Y MONZÓ, Elías,** “Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro” (1912), en *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez CSIC, 1949, pp. 127-246.
- TORMO Y MONZÓ, Elías,** *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artístico*, vol. I, Madrid, Blass y Cía, 1917.
- TORMO Y MOZÓ, Elías,** “Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda” (1917), en *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez CSIC, 1949, pp. 247-336.
- TORMO, Elías,** “Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial” (1925), en *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 355-379.
- TORRE VILLAR, M.,** *El Cardenal Zapata, protector de España cerca de la santa sede y Virrey de Nápoles*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1928.
- TOVAR, Virginia,** “El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre”, en *Archivo Español de Arte*, 183, 1973, pp. 261-297.
- TOVAR, Virginia,** *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975.
- TOVAR, Virginia,** “La Cárcel de Corte. Revisión de su proceso constructivo”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, nº 6, 1980, pp. 7-24.
- TOVAR, Virginia,** *Arquitectura madrileña del S. XVII (datos para su estudio)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983.
- TOVAR, Virginia,** “Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura madrileña del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, LVI, nº 215, 1981, pp. 297-317.
- TOVAR, Virginia,** *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro de Obras de la Villa de Madrid*, cat. exp., Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986.
- TOVAR, Virginia,** “El arquitecto J. Gómez de Mora y su relación con lo escurialense” en *Real Monasterio del Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987, pp. 185-202.
- TOVAR, Virginia,** “Juan Gómez de Mora y la Cárcel de Corte de Madrid”, tirada aparte de *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVI, 1996, pp. 99-111.
- TOVAR MARTÍN, Virginia,** “El pintor Velázquez, ¿decorador y arquitecto?”, en *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, 1999, pp. 255-278.
- TOVAR, Virginia,** “Lo escurialense en la arquitectura madrileña del siglo XVII”, en CAMPOS, Francisco Javier, *El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, actas del simposium (8/11-IX-2002), 2002, pp. 285-312.
- TICOZZI, Stefano,** *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra [...]*, t. I, Milano, per Gaetano Schieppatti, 1830.

- TOZZI, Simonetta**, *Incisione barocche di feste e avvenimenti. Giorni d'allegrezza*, Roma, Museo di Roma, Gangemi, 2001.
- TRAPIER, Elisabeth du Guè**, "Sir Arthur Hopton & the interchange of painting between Spain and England in the 17th Century" en *The Connoisseur*, 164, 1967, p. 240
- ÚBEDA, Andrés (ed.)**, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp. (Museo del Prado, 2005), Madrid, Museo del Prado, 2005.
- ÚBEDA, Andrés (dir.)**, *Roma. Naturaleza e Ideal. Paisajes 1600-1650*, cat. exp (Museo Nacional del Prado, 2011), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011.
- URREA, Jesús**, "Antonio de Pereda nació en 1611", en *Archivo Español de Arte*, t. 49, n° 195, 1976, pp. 336-337.
- URREA, Jesús**, "Noticias familiares del pintor Antonio de Pereda", en *Archivo Español de Arte*, t. 68, n° 269, 1995, pp. 81-82.
- URREA, Jesús**, *La Catedral de Burgos*, León, Everest, 1995.
- VACCARO, Vincenzo**, "La Cappella dei Principi: un sogno incompiuto", en BIETTI, Monica y GIUSTI, Annamaria (eds.), *Ferdinando I de' Medici (1549-1609) Maestrate Tantvm*, cat. exp., (Florencia, 2009), Firenze, Sillabe, 2009, pp. 126-130.
- VAES, M.**, "Prospettiva di Mare di Paul Brill au Musée de la Ambrosiana de Milán", en *Melanges Hulin de Loo*, Bruxelles, 1931, pp. 309-320.
- VAL MORENO, Gloria del**, "Giovanni Battista Crescenzi: problemas metodológicos en el análisis de su historiografía artística", en *Anales de Historia del Arte*, vol. ext., 2010, pp. 351-363.
- VAL MORENO, Gloria del**, "La verdad del documento: problemática de las fuentes documentales en la investigación de la actividad artística de G. B. Crescenzi", en *Anales de Hª del Arte*, vol. ext. 2011, pp. 93-110.
- VAL MORENO, Gloria del**, "La vivienda en Madrid de Giovanni Battista Crescenzi, ¿espacio de representación del poder?" en MÍNGUEZ, Víctor (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, XX congreso del CEHA (Castellón, 2011), Castelló de la Plana, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 665-683.
- VAL MORENO, Gloria del**, "Il Pantheon del Monastero di San Lorenzo del Escorial attraverso i viaggiatori e i biografi italiani del Seicento: Cassiano dal Pozzo e Giovanni Baglione", en AA.VV., *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Gangemi, Roma, 2014, pp. 86-89.
- VAL MORENO, Gloria del**, "La identidad cortesana de G. B. Crescenzi: Marqués de la Torre y Caballero de Santiago", en PATAO, Sofía (ed.), *Los Lugares del Arte: Identidad y representación*, vol. I, Madrid, Laertes, 2014, pp. 219-247.
- VEGA LOECHES, José Luis**, "Los Infiernos de El Escorial. Reflexiones acerca de las opiniones del P. Santos sobre el Panteón del Monasterio", en *Anales de Historia del Arte*, 2007, pp. 155-178.
- VEGA LOECHES, José Luis**, "La capilla e imagen de Nuestra Señora del Patrocinio en el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial", en *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 683-398.
- VEGA LOECHES, José Luis**, "Una fuente más sobre el Panteón Real de El Escorial: Fray Martín de la Vera y su Instrucción de eclesiásticos (1630)", en *Anales de historia del arte*, n° 17, 2007, pp. 155-178.
- VERDÚ BERGANZA, Leticia**, "Aportación documental al convento de las Maravillas de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 33, 1993, pp. 123-140.
- VERGARA, Alejandro**, *Rubens and his Spanish patrons*, Cambridge University Press, 1999.

- VOLK, Mary C.**, “Rubens in Madrid, and the decoration of the salon nuevo of the Palace” en *The Burlington Magazine*, 122, 1980, pp. 513-529.
- VOLPE, Carlo**, “Una proposta per G. B. Crescenzi”, en *Paragone*, año XXIV, n° 275, 1973, pp. 25-36.
- VOSTERS, Simon A.**, *Rubens y España: estudio artístico literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.
- WALDMANN, Susann**, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007 (1995), especialmente pp. 25-33.
- ZERI, Federico**, “Sull’esecuzione di ‘nature morte’ nella bottega del Cavalier D’Arpino, e sulla presenza ivi del giovane Caravaggio” in *Diari di Lavoro*, 2, Turín, 1976.
- ZERI, Federico (dir.)**, *La natura morta in Italia*, 2 vols., Milano, Electa, 1989.
- ZUCCARI, Alessandro**, “Cesare Baronio. Le immagine, gli artisti” en STRINATI, Carlo (1995), *op. cit.*, pp. 80-107.

RESUMEN

Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577 - Madrid, 1635) es una figura capital del panorama artístico cortesano de principios del siglo XVII. Nacido en Roma en 1577, en el seno de una familia de patricios romanos cuyos ascendientes se remontan al siglo X, Crescenzi fue educado en un ambiente marcado por la profunda espiritualidad de su padre, Virgilio Crescenzi, y el gusto por la práctica artística, recibiendo lecciones de dibujo del pintor Cristoforo Roncalli *il Pomarancio*.

Los conocimientos y destrezas adquiridos durante estos años sentaron las bases de una sólida actividad, centrada en el estudio del dibujo como herramienta indispensable para la práctica de la pintura y la arquitectura. Crescenzi supo transformar estos conocimientos en una verdadera profesión, siempre dentro de los cánones que marcaba el decoro debido a la nobleza de su linaje. Esta condición aristocrática marca forzosamente su actividad artística, justificando en muchas ocasiones su ausencia en la documentación de las obras atribuidas o la falta de definición de sus verdaderas competencias y atribuciones en las fábricas que supervisaba. El análisis de su formación y primera actividad en Roma, como *Soprintendente delle fabbriche* del papa Paolo V, ha revelado interesantes datos para profundizar en su posterior actividad para Felipe III y Felipe IV. Crescenzi participó en las principales fábricas emprendidas por la monarquía española a comienzos del siglo XVII, la construcción de la fachada del Alcázar de Madrid, la reactivación de las obras del panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (ejecutado según sus trazas y supervisión, especialmente en la obra del bronce) o el palacio del Buen Retiro, en muchas ocasiones junto al arquitecto Alonso Carbonel, un colaborador indispensable.

A partir de 1626, la presencia de Crescenzi en la corte se intensificó notablemente, consiguiendo dos importantes mercedes por parte del monarca: el marquesado de la Torre y el hábito de la orden de Santiago. Alentado por la protección del conde duque de Olivares, y revestido con tales prebendas, Crescenzi alcanza el cénit de su carrera en octubre de 1630 con el nombramiento como superintendente de las Obras Reales. “Su casa fue un museo de preciosas colecciones”, como decía Ceán Bermúdez, una verdadera academia frecuentada por Juan de Van der Hamen, Juan Fernández el Labrador y especialmente Antonio de Pereda, su criado y principal protegido, contribuyendo a la difusión en España de las novedades italianas planteadas en el bodegón y el paisaje.

Como principales objetivos de la investigación, hemos pretendido analizar la actividad artística de Crescenzi adoptando un enfoque global capaz de integrar las distintas facetas que la componen, insertada en la realidad histórico-artística italiana y cortesana de la primera mitad del siglo XVII. Además de ofrecer una revisión contextualizada de las principales fuentes literarias y documentales para reconstruir la actividad de Crescenzi, atendiendo a las

particulares características de su actividad como noble pintor y arquitecto, subrayando la presencia de Crescenzi en Madrid como una vía de penetración de las novedades italianas para contribuir a la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV.

La investigación sobre Crescenzi se ha basado en la recopilación y análisis de las principales fuentes literarias, documentales y bibliográficas. Superando una metodología positivista, basada en la única verdad del documento, analizamos la información documental en relación con los procesos administrativos en los que se inserta, así como la información transmitida por las fuentes literarias contemporáneas. En la medida de lo posible hemos intentado aproximarnos directamente a las pocas obras atribuidas a Crescenzi, pictóricas y arquitectónicas, considerando el estudio y valoración de la obra de arte como un elemento sustancial para la investigación.

Esta tesis doctoral, que esperamos pueda convertirse en una futura publicación, aporta el primer estudio global de la compleja actividad artística de Crescenzi, ejemplo paradigmático de un noble pintor y arquitecto, además de promotor y coleccionista de arte. Gracias al estudio directo de las fuentes y bibliografía italianas, hemos determinado la evidente correlación entre su primera etapa de actividad italiana y sus años de trabajo para los monarcas españoles, marcada por un modelo profesional semejante. Crescenzi entiende su actividad artística desde la diletancia, una etiqueta que le permite ejercer una verdadera profesión sin perder el decoro debido a su condición aristocrática. Por ello, es un ejemplo de arquitecto tracista, aquel capaz de concebir y diseñar el espacio gracias a sus conocimientos de dibujo y perspectiva, pero necesita la colaboración de arquitectos técnicos, versados en la materia, para poder desarrollar convenientemente sus proyectos y traducirlos al lenguaje matemático de la ciencia arquitectónica. Si en Roma encontró el apoyo de Niccolò Sebregondi, en Madrid su brazo ejecutor fue Alonso Carbonel, otro de los protegidos por el Conde Duque de Olivares.

Una vez superada la polémica autoría de las trazas del panteón escurialense, una obra definida por Crescenzi y materializada en trazas particulares por el maestro mayor Juan Gómez de Mora y el aparejador Pedro de Lizargárate, hemos podido arrojar nuevos datos sobre la supervisión de Crescenzi de la obra, insistiendo en el protagonismo de los broncistas italianos traídos directamente por Crescenzi para ejecutar este trabajo. Asimismo, ofrecemos nuevas conclusiones sobre las relaciones de Crescenzi en Madrid con otros artistas, aglutinados en torno a su academia madrileña, convertida en un verdadero foco de difusión de las novedades del naturalismo caravagesco.

Dedicado principalmente a la arquitectura, la pintura, el mecenazgo y el coleccionismo, Crescenzi constituye una vía de penetración en la corte de las novedades italianas, ejerciendo como verdadero referente en materia artística e impulsando el cambio de gusto fraguado durante el reinado de Felipe IV, que cristalizará en la arquitectura y la pintura barroca españolas de mediados del siglo XVII.

ABSTRACT

Giovanni Battista Crescenzi (Rome, 1577 - Madrid, 1635) is a capital figure of courtly art scene in the early Seventeenth Century. Crescenzi was born in 1577, in a family of Roman patricians whose ancestors date back to X century. He was educated in an environment marked by deep spirituality of his father, Virgilio Crescenzi, and taste for artistic practice, receiving drawing lessons from the painter Cristoforo Roncalli il Pomarancio.

The knowledge and skills acquired over these years founded a solid activity, focused on the study of drawing as essential to the practice of painting and architecture. Crescenzi was able to transform this knowledge into a real profession, always within the canons that marked the decorum due to the nobility of his lineage. This aristocratic condition necessarily mark his artistic activity, often justifying their absence in the documentation of the works attributed or blur their true competencies and responsibilities in overseeing factories. The analysis of their training and first activity in Rome as *soprintendente delle fabbriche* of Pope Paul V, has revealed interesting facts to deepen their subsequent activity for Felipe III and Felipe IV.

Crescenzi participated in major buildings undertaken by the Spanish monarchy in the early Seventeenth Century: the reform of the facade of the Alcazar of Madrid, the pantheon of San Lorenzo el Real de El Escorial (reactivated by his traces and supervision, especially in the work of bronze) or the Buen Retiro Palace, often with the architect Alonso Carbonel, an indispensable partner. Since 1626, Crescenzi's presence in court was intensified significantly, achieving two important *mercedes* from the monarch: the Marquis de la Torre and the habit of the Order of Santiago. Encouraged by the protection of the Count-Duke of Olivares, Crescenzi reached the zenith of his career in October 1630 with the appointment as superintendent of the Royal Works. His house was an art academy frequented by Juan van der Hamen, Juan Fernandez Labrador and especially Antonio de Pereda, his servant and principal protected, and contributed to the dissemination of still life and landscape between spanish collectors.

We tried to analyze Crescenzi's artistic activity with a comprehensive approach, capable of integrating the different facets that make it up, contextualized in the Italian and spanish art-historical reality of the first half of the seventeenth century, and providing a review of the major literary and documentary sources to reconstruct Crescenzi's activity, taking into account the particular characteristics of its activity as a noble painter and architect, underlining Crescenzi's presence in Madrid as a way of penetration of the Italian developments and contributing to the renewal of the arts during Philip IV's reign.

Crescenzi's research has been based primarily on the collection and analysis of major literary, documentary and bibliographic sources. Overcoming a positivist methodology, documentary information has been analysed regarding administrative proceedings and the information transmitted by the contemporary literary sources. As far as possible we have tried to approach directly within a few works attributed to Crescenzi, considering the study and assessment of the work of art as a substantial element for research.

This Ph's research which we hope will become a future publication, provides the first comprehensive study of the complex artistic activity Crescenzi, a paradigmatic example of a noble painter and architect, besides promoter and art collector.

Thanks to the direct study of the sources and Italian bibliography, we determined the correlation between the first stage of Italian activity and years of work for the Spanish monarchs, marked by the same professional model. Crescenzi understood his artistic activity from the *diletancia*, a concept that allows him to exercise a profession without losing the decorum due to his aristocratic status.

Therefore, he is an example of *tracista* architect, who is able to conceive and design in his mind the space thanks to their knowledge of drawing and perspective, but need the collaboration of technical architects so as to properly develop their projects and translate it into the mathematical language of architectural science.

Once overcome the authorship controversy of escorialense pantheon, a work defined by Crescenzi and materialized in particular traces by Juan Gomez de Mora and Pedro de Lizargárate (maestro mayor y aparejador de las Obras Reales), we are able to shed new light on the Crescenzi's supervision of pantheon's bronzes, emphasizing the role of the Italian artists brought directly by Crescenzi to perform this work.

We also provide new aspects on the Crescenzi's academy in Madrid, which involved artists like Juan Fernández *the Labrador*, Juan van der Hamen or Antonio de Pereda, providing a real focus of spreading the first Caravaggio naturalism.

Focused mainly to architecture, painting, patronage and collecting, Crescenzi's presence in spanish Court contributed to develop the change setting during Philip IV's reign, which crystallize in the Spanish baroque architecture and painting of the mid-seventeenth century.

RIASSUNTO

Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577 - Madrid, 1635) è una figura chiave dello scenario artistico nella corte spagnola della prima metà del Seicento. Nato a Roma nel 1577, nel seno di una famiglia di patrizi romani i cui antenati si documentano nel X secolo, Crescenzi riceve una singolare educazione segnata dalla profonda spiritualità del suo padre Virgilio Crescenzi e il gusto per la pratica artistica, ricevendo lezioni di disegno dal pittore Cristoforo Roncalli il Pomarancio. Le abilità e le conoscenze acquisite in questi anni saranno fondamentali per sviluppare una singolare attività artistica, che ha nello studio del disegno lo strumento indispensabile per la pratica della pittura e anche dell'architettura. Sempre dentro dei limiti imposti per il decoro dovuto al suo rango aristocratico, Crescenzi cercherà di convertire il diletto in una vera e propria professione. Questa condizione nobiliare marcherà la sua attività artistica, potendo giustificare la mancanza di documentazione precisa sulle opere attribuite o la esplicita definizione delle sue competenze nelle fabbriche.

L'analisi della sua prima formazione e la importante attività svolta a Roma come Soprintendente delle fabbriche del papa Paolo V, ha rivelato dati sostanziali per approfondire nella sua posteriore attività sotto i regni di Filippo III y Filippo IV. Crescenzi partecipò nelle fabbriche più importanti che la monarchia spagnola costruì nei primi anni del Seicento: la fabbrica della facciata del Alcázar di Madrid, la reattivazione delle opere del panteon del monistero di San Lorenzo El Real del El Escorial (secondo le sue progetti e diretta supervisione, specialmente negli aspetti relativi alle decorazioni in bronzo), oppure il Palazzo del Buen Retiro, in tante occasioni insieme all'architetto Alonso Carbonel, il suo indispensabile collaboratore.

A partire dal 1626, la presenza del Crescenzi nella corte si vede notabilmente intensificata, acquistando due importanti onoranze da parte del Rè: il titolo di marchese della Torre e l'avito dell'ordine di San Giacomo. Incoraggiato dalla protezione del Conte Duca di Olivares, Crescenzi verrà nominato Superintendente delle Opere Reali nel mese di ottobre del 1630, ottenendo così il esito maggiore della sua carriera. "La sua dimora fu un museo di collezioni preziosi", secondo le parole dello storico Ceán Bermúdez, una vera Accademia frequentata dai pittori Juan de Van der Hamen, Juan Fernández el Labrador e soprattutto Antonio de Pereda, il suo criado e principale protetto dal Crescenzi, contribuendo alla diffusione in Spagna delle novità artistiche italiane, come l'auge del paesaggio e la natura morta tra i collezionisti.

Tra i principali obiettivi della nostra ricerca, abbiamo cercato di analizzare l'attività artistica del Crescenzi attraverso uno sguardo globale, in grado di accogliere la sua poliedrica attività, tenendo conto del contesto storico-artistico italiano e cortesano della prima metà del

Seicento. Abbiamo anche cercato di offrire una nuova proposta sui principali fonti e documenti per ricostruire l'attività del Crescenzi, segnata dalla sua condizione come nobile artista e sottolineando la sua presenza nella corte di Madrid come una via di penetrazione in Spagna delle novità artistiche italiane, che favorisce il rinnovamento delle arti durante il regno di Filippo IV.

La nostra ricerca si basa sull'analisi dei principali fonti, documentali e bibliografiche. Superando la metodologia positivista, che considera come unica verità i dati esposti nella documentazione, abbiamo cercato di contestualizzare i documenti in rapporto con i processi amministrativi nei quali vengono inseriti, così come gli altri fonti e testimoni. Sempre che è stato possibile, ci abbiamo avvicinato direttamente alle poche opere attribuite al Crescenzi, pittoriche e architettoniche, sottolineando il valore dell'opera d'arte come elemento sostanziale della ricerca.

Questa tesi di ricerca, che speriamo possa essere pubblicata, presenta il primo analisi globale della complessa attività del Crescenzi, esempio singolare del nobile architetto, pittore, promotore e protettore delle arti. Attraverso lo studio diretto delle fonti e della bibliografia italiana, abbiamo potuto determinare il sostanziale rapporto tra la sua attività italiana e quella sviluppata per i Re spagnoli, intimamente collegate. Crescenzi svilupperà la sua attività artistica mediante il concetto del diletto, che gli permette esercitare una vera professione senza mancare al decoro dovuto alla sua condizione aristocratica. Proprio per questo, è un esempio dell'architetto "tracista", quello che è capace di concepire lo spazio grazie alle sue conoscenze del disegno e della prospettiva, però richiede la collaborazione di architetti tecnici, formati sui cantieri, che possano tradurre questi progetti con il linguaggio matematico dell'Architettura. Se a Roma Crescenzi collaborò con l'architetto Nicolò Sebregondi, a Madrid si trovò con Alonso Carbonel, artista protetto dal Conte Duca di Olivares.

Superata la polemica paternità del progetto del pantheon escurialense (opera ridefinita dal Crescenzi e materializzata mediante piante particolari dal Maestro Maggiore Juan Gómez de Mora e il suo *Aparejador* Pedro de Lizargárate), presentiamo qualche novità riguardo alla soprintendenza di Crescenzi in quest'opera, facendo riferimento al protagonismo dei broncisti e fonditori italiani che Crescenzi assunse in Italia per lavorare in Spagna. Possiamo anche offrire un'analisi sui rapporti di Crescenzi con altri artisti nella corte di Madrid, che orbitano intorno alla chiamata Accademia madrileña, un vero foco diffusore delle novità del naturalismo caravaggesco.

Dedicato principalmente all'architettura, la pittura, il mecenatismo e il collezionismo, Crescenzi costituisce una via di penetrazione delle novità italiane dalla sua posizione preminente nella scena artistica delle Opere Reali, impulsando il cambio di gusto operato durante il regno di Filippo IV, che si consolida nell'architettura e la pittura spagnola barocca della prima metà del Seicento.



*Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la
renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*

*Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) e il
rinnovamento delle arti durante il regno di Filippo IV*

Autora: GLORIA DEL VAL MORENO

Directora: BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1.** Joham Hieronymus Odam, *Retrato de Giovanni Battista Crescenzi*, S. XVIII (grabado).
- Fig. 2.** Giovanni Battista Crescenzi (firmado y fechado 1596), *San Antonio Abad*, San Eutizio (Piedivalle).
- Fig. 3.** Cristoforo Roncalli, *Santa Domitilla*, h. 1596-1597, Iglesia Santos Nereo y Aquileo (Roma)
- Fig. 4.** Bartolomeo Cavarozzi, *Santa Úrsula*, 1608, Basílica de San Marco (Roma).
- Fig. 5.** Cornelius Bloemaert (grab.) y Francesco Crescenzi (dib.), *Inocencia*, 1640, en Francesco Barnerino, *Documenti d'Amore*, Roma, 1640.
- Fig. 6.** Giovanni Battista Crescenzi (atribuido), *San Pedro*, h. 1596-1599, frescos de la iglesia de los Santos Nereo y Aquileo (Roma).
- Fig. 7.** Capilla Rucellai, iglesia de Santa Maria della Valle (Roma).
- Fig. 8.** Giovanni Battista Crescenzi y Cristoforo Roncalli, *Putti*, 1604-1605, Capilla Rucellai, Iglesia de Sant'Andrea della Valle (Roma).
- Fig. 9.** *Sala de la Accademia*, Palazzo Crescenzi alla Rotonda (Roma).
- Fig. 10 y 11.** Giovanni Battista Crescenzi, Cristoforo Roncalli y Bartolomeo Cavarozzi, *La Abundancia y la Caridad*, h. 1605, *Sala de la Accademia*, Palazzo Crescenzi alla Rotonda (Roma).
- Fig. 12.** Anónimo (atribuido a G. B. Crescenzi), *Bodegón con fruta, flores y hortalizas y vaso con peces*, colección privada (en Mina Gregori, *La Natura morta da Caravaggio al Settecento*, Milán, 2005, p. 155).
- Fig. 13. Anónimo (atribuido a G. B. Crescenzi), *Bodegón de frutas, flores y hortalizas*, colección privada (en Mina Gregori, *La Natura morta da Caravaggio al Settecento*, Milán, 2005, p. 154).
- Fig. 14.** Bartolomeo Cavarozzi (Maestro della Natura Morta Acquavella) *San Juan Bautista*, Sacristía de la Catedral de Toledo.
- Fig. 15.** Bartolomeo Cavarozzi (Maestro della Natura Morta Acquavella), *Cena con los discípulos de Emaús*, 1615-1625, Jean Paul Getty Museum (Los Ángeles)
- Fig. 16.** Giovanni Battista Crescenzi, *Plato metálico con uvas y peras*, 1626, colección privada
- Fig. 17.** Juan de Van der Hamen, *Bodegón*, 1629, William College Museum of Art (Williamstown, Massachussets)
- Fig. 18.** GiovanAmbrogio Figino, *Plato metálico con meolocotones y hojas de vid*, colección Lorenzelli (Bérgamo)
- Fig. 19.** Juan de Van der Hamen, *Plato con ciruelas y guindas*, h. 1631, Museo Nacional del Prado (Madrid)
- Fig. 20.** Bartolomeo Cavarozzi (atribuido), *Violinista con cesta de frutas*, colección privada
- Fig. 21.** Bartolomeo Cavarozzi, *El Lamento de Aminta*, h. 1614, colección privada
- Fig. 22.** Bartolomeo Cavarozzi, *Sagrada Familia con Santa Catalina*, 1617-1619, Museo Nacional del Prado (Madrid)
- Fig. 23.** Pietro Paolo Bonzi (atribuido), *Higos, cerezas, almendras, frutas del bosque, peras, pepinos y ciruelas sobre dos planos de piedra*, colección privada, en Mina Gregori, *La Natura morta da Caravaggio al Settecento*, Milán, 2005, p. 160
- Fig. 24.** Pietro Paolo Bonzi, *Paisaje*, h. 1622-1622, Museos Capitolinos (Roma)
- Fig. 25.** Antonio de Pereda, *Inmaculada Concepción*, Musèe des Beaux-Arts (Lyon)

- Fig. 26.** Antonio de Pereda, *Inmaculada Concepción*, 1636, Museo Nacional del Prado (Madrid)
- Fig. 27.** Antonio de Pereda, *El Socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*, 1634-1635, Museo Nacional del Prado (Madrid)
- Fig. 28.** Antonio de Pereda, *Alegoría de la Vanidad*, 1635-1636, Kunsthistorisches Museum (Viena)
- Fig. 29.** Antonio de Pereda, *Bodegón con Nueces*, colección particular
- Fig. 30.** Antonio de Pereda, *Vanitas*, h. 1660, Museo de Bellas Artes de Zaragoza
- Fig. 31.** Juan Fernández “El Labrador”, *Cuatro racimos de uvas colgando*, h. 1636, Museo Nacional del Prado (Madrid)
- Fig. 32.** Juan Fernández “El Labrador”, *Bodegón con uvas, membrillos y frutos secos*, h. 1633, Royal Collection (Londres)
- Fig. 33.** Juan Fernández “El Labrador”, *Florero*, 1635, Museo Nacional del Prado (Madrid)
- Fig. 34.** Giovanni Maggi, *Arco Triunfal erigido en el Campidoglio para la ceremonia del Posesso de Paolo V*, 1605, grabado editado en Roma por Giovanni Antonio de Paoli
- Fig. 35.** Giovanni Maggi, *Arco Triunfal erigido en el Campidoglio para la ceremonia del Posesso de Leone XI*, 1605, grabado editado en Roma por Giovanni Antonio de Paoli
- Figs. 36 y 37.** Altar de la Madonna Salus Populi Romani, Capilla Paolina, Basílica de Santa Maria Maggiore (Roma) y detalle, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione
- Fig. 38.** Capilla Paolina, Basílica de Santa Maria Maggiore (Roma) (detalle)
- Fig. 39.** Cúpula de la Basílica de San Pedro Vaticano
- Fig. 40.** Iglesia de San Gregorio al Celio con el Monumento Sepulcral de Virgilio Crescenzi
- Fig. 41.** Onorio Longhi, Monumento Sepulcral de Virgilio Crescenzi, 1592-1602, San Gregorio al Celio (Roma)
- Figs. 42 y 43.** Fachada e interior de *La Platonía*, Iglesia de San Sebastiano fuori le mura (Roma)
- Fig. 44.** Giovanni Battista Falda, *Piazza della Rotonda*, S. XVIII, grabado
- Fig. 45.** José de Hermosilla y Sandoval, *El Panteón de Roma*, (h. 1750), dibujo, Biblioteca Nacional Española (Madrid), detalle con la imagen del Palazzo Crescenzi
- Fig. 46.** Giovanni Battista Falda, *Palazzo dell'Ill.mo S. Marchese Crescentii nel rione di Colonna alla Rotonda disegno del s.r Gio. Batt.a Crescentii pittore et archit.o eseguito da Nicolo Sebregundio*, en *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, editado en Roma por Giovanni Giacomo de Rossi, (¿1640-1665?)
- Fig. 47.** Carlo Quadri (dib.) y Pietro Sante Bartoli (grab.), *Finestra del piano nobile o sia secondo piano del Palazzo del Sig.re Marchese Crescentii Architettura del Sig.r Gio. Batt.a Crescentii*, h.1702, Istituto Nazionale per la Grafica
- Fig. 48.** Carlo Quadri (dib.) y Pietro Sante Bartoli (grab.), *Porta del Palazzo del Sig.re Marchese Crescentii*, h. 1702, Istituto Nazionale per la Grafica
- Fig. 49.** Carle Vernet (diseño), Jean Duplessi-Bertaux y Dupréel (grabado) *Battaglia della Favorita*, h. 1806, grabado coloreado.
- Fig. 50 y 51.** Niccolò Sebregondi, *La Villa Favorita* (estado actual)
- Fig. 52.** Giovanni Battista Montano, *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarrotti*, editado en Roma por Andrea Vaccaria, 1610, ejemplar de la Biblioteca Histórica marqués de Valdecilla
- Fig. 53.** G.B. Montano, *Altar*, dibujo, Albúm de A. García Reinoso, BNE (Madrid) [DIB/18/1/920]
- Fig. 54.** G.B. Montano, *Candelabros*, Albúm de A. García Reinoso, BNE (Madrid) [DIB/18/1/930]

- Fig. 55.** G.B. Montano, *Orden Corintio*, Albúm de A. García Reinoso, BNE (Madrid) [DIB/18/1/893]
- Figs. 56 y 57.** Trascoro de la Catedral de Burgos (detalle)
- Fig. 58.** Antonio Riera, *San Pablo*, 1623, Trascoro de la Catedral de Burgos
- Fig. 59.** Juan de Van der Hamen (atribuido), *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*, h. 1623, Trascoro de la Catedral de Burgos
- Fig. 60.** Llegada del príncipe de Gales al Alcázar de Madrid, 1623, en los *Anales Ferdinandeí de Franz Christoph Khevenhüller* (detalle)
- Fig. 61.** Louis Meunier, *Vista de la entrada del palacio del Rei de España en la ciudad de Madrid*, 1665-1668
- Fig. 62.** Juan Gómez de Mora, Planta principal del Alcázar de Madrid, 1626, Biblioteca Vaticana (Roma)
- Fig. 63.** Maqueta del Alcázar de Madrid (Museo de Historia de Madrid)
- Fig. 64.** Portada de *Palazzi diversi nell'alma città di Roma*, 1638 (1655), editado en Roma por Giovanni Battista de Rossi (ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)
- Fig. 65.** Anónimo (¿Giacomo Lauro?), *Monasterium S. Laurentii in Escuriali*, en *Palazzi diversi nell'alma città di Roma*, 1638 (1655), editado en Roma por Giovanni Battista de Rossi (ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).
- Fig. 66.** Anónimo, *Panteon Gotterano Sepoltura dei Re di Spagna*, en *Palazzi diversi nell'alma città di Roma*, 1638 (1655), editado en Roma por Giovanni Battista de Rossi (ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)
- Fig. 67.** Pedro de Villafranca, *Alzado de la escalera de acceso al panteón*, en Francisco de los Santos, *Descripción Breve* (Madrid, 1657)
- Fig. 68.** Pedro de Villafranca, *Alzado del interior del panteón* (1654) en Francisco de los Santos, *Descripción Breve* (Madrid, 1657)
- Fig. 69.** Juan Bautista de Toledo, *Proyecto C*, h. 1562-1564, Biblioteca del Palacio Real (Madrid)
- Fig. 70.** Juan de Herrera (dibujo) y Pedro Perret (grabado), *Quinto Diseño, Sección longitudinal del templo, palacio y convento* (detalle), 1587
- Fig. 71.** Juan de Herrera, *Planta del panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial con propuestas para el solado* (anteriores a 1638), Biblioteca del Palacio Real de Madrid
- Fig. 72.** *Cappella dei Principi*, Iglesia de San Lorenzo, Florencia (interior)
- Fig. 73.** Matteo Nigetti (atribuido), *Proyecto del alzado del revestimiento del interior de la Cappella dei Principi, según el modelo de Don Giovanni de' Medici*, 1602, Biblioteca Nazionale, Florencia
- Fig. 73.** Interior del llamado *Coro Bajo*, panteón del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial
- Fig. 74.** Interior del llamado *Coro Alto*, panteón del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial
- Figs. 75, 76 y 77.** Portada, Escalera e Interior del panteón
- Figs. 78 y 79.** Detalles de la decoración de la bóveda e interior del panteón
- Fig. 80.** Altar del panteón (detalle)
- Fig. 81.** El Conde Duque de Olivares, grabado “Ex archetypo Velázquez, P. P. Rubenius ornavit et dedicavit, L. M. Pontius sculp”, 1625
- Fig. 82.** Vicente Carducho, *La Expulsión de los Moriscos*, h. 1627, dibujo, Museo Nacional del Prado (Madrid)

- Fig. 83. Carmen García Reig y Federico García Serrano, Reconstrucción del interior del Salón Nuevo hacía 1636, en www.museoimaginado.com
- Fig. 84. Paul Brill, *Marina*, 1611, Pinacoteca Ambrosiana (Milán)
- Fig. 85. Adam Elsheimer, *San Pablo en Malta*, National Gallery (Londres)
- Fig. 86. G. B. Crescenzi, *Dibujos para las cubiertas de la Plaza Mayor de Madrid*, Archivo Municipal de la Villa, imagen de Virginia Tovar, *Juan Gómez de Mora*, 1986, p. 283
- Fig. 87. Giovanni Battista Falda, *Pianta del Giardino dell'Ecc.mo Sig.e Duca Mattei alla navicella nel monte Celio*, Siglo XVIII
- Fig. 88. Pedro de Teixeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, 1656 (detalle con el palacio del Buen Retiro), BNE (Madrid)
- Fig. 89. Louis Meunier, *La ermita de San Pablo en el Buen Retiro*, 1665-1668
- Fig. 90. Anónimo italiano, *El Palacio del Buen Retiro*, en *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico e morale*, editado en Venezia por Giambattista Albrizzi, 1745, imagen de la BNE (Madrid)
- Fig. 91. El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (imagen de 2012)
- Figs. 92 y 93. El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (imagen de 2012), detalle de la bóveda
- Fig. 94. Claudio de Lorena, *Vista de La Crescenza*, h. 1648-1650, Metropolitan Museum of Art (Nueva York)
- Fig. 95. Jacopo Bassano, *Entrada de los animales en el arca de Noé*, h. 1570, Museo Nacional del Prado (Madrid)
- Fig. 96. G. B. Crescenzi, *Sepulcro de la Emperatriz doña María*, Descalzas Reales (Madrid),
- Fig. 97. Detalle del Sepulcro, tomado de Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel*, 2003 (fig. 16)
- Fig. 98. Detalle del Sepulcro con *La oración en el Huerto* (Guido Reni), imagen de Juan Luis Jaén
- Fig. 99. Exterior de la Capilla Mozárabe, Catedral de Toledo
- Figs. 100 y 101. Juan Gómez de Mora, Sección del tercer cuerpo y bóveda del Ochavo, h. 1622
- Figs. 102. Andrés de Montoya, Alzado del Ochavo, 1622
- Figs. 103 y 104. Toribio González, Alzado del Ochavo, h. 1623
- Figs. 105 y 106. Pedro de la Torre, Alzado del Ochavo, 1652
- Figs. 107. Jorge Manuel Theotocópuli, Sección del Ochavo, h. 1629.
- Fig. 108. Genaro Pérez Villaami (pinxit) y Asselineau et Bayot (lith), *Interior de la capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid*, Siglo XIX, París, Lemerier, BNE (Madrid)
- Fig. 109. Retablo de la capilla mayor del convento de Santo Domingo, Espeja de San Marcelino (Soria), fotografía tomada por Carrascosa (h. 1936), Archivo Histórico Provincial de Soria
- Fig. 110. Louis Meunier, *La Cárcel de Corte de Madrid*, 1665-1668
- Fig. 111. Hermenegildo Ugarte y Gascón, *La Real Cárcel de Corte de Madrid, delineada y grabada por H. Ugarte*, Madrid, 1756, BNE (Madrid)
- Figs. 112 y 113. La Cárcel de Corte, actual sede del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid)

ILUSTRACIONES



Fig. 1. Joham Hieronymus Odam, *Retrato de Giovanni Battista Crescenzi*, S. XVIII (grabado)



Fig. 2. Giovanni Battista Crescenzi (firmado y fechado 1596),
San Antonio Abad, San Eutizio (Piedivalle)



Fig. 2. Giovanni Battista Crescenzi (firmado y fechado 1596), *San Antonio Abad*, Abadía de San Eutizio (Piedivalle)



Fig. 3. Cristoforo Roncalli, *Santa Domitilla*, h. 1596-1597, Iglesia Santos Nereo y Aquileo (Roma)



Fig. 4. Bartolomeo Cavarozzi, *Santa Úrsula*, 1608, Basílica de San Marco (Roma)



Fig. 5. Cornelius Bloemaert (grab.) y Francesco Crescenzi (dib.), *Inocencia*, 1640, en Francesco Barnerino, *Documenti d'Amore*, Roma, 1640



Fig. 6. Giovanni Battista Crescenzi (atribuido), *San Pedro*, h. 1596-1599, frescos de la iglesia de los Santos Nereo y Aquileo (Roma)



Fig. 7. Capilla Rucellai, iglesia de Santa Maria della Valle (Roma)



Fig. 8. Giovanni Battista Crescenzi y Cristoforo Roncalli, *Putti*, 1604-1605, Capilla Rucellai, Iglesia de Sant' Andrea della Valle (Roma)



Fig. 9. Sala de la Accademia, Palazzo Crescenzi alla Rotonda (Roma)



Fig. 10 y 11. Giovanni Battista Crescenzi, Cristoforo Roncalli y Bartolomeo Cavarozzi, *La Abundancia y la Caridad*, h. 1605, Sala de la Academia, Palazzo Crescenzi alla Rotonda (Roma)



Fig. 12. Anónimo (atribuido a G. B. Crescenzi), Bodegón con fruta, flores y hortalizas y vaso con peces, colección privada (en Mina Gregori, *La Natura morta da Caravaggio al Settecento*, Milán, 2005, p. 155

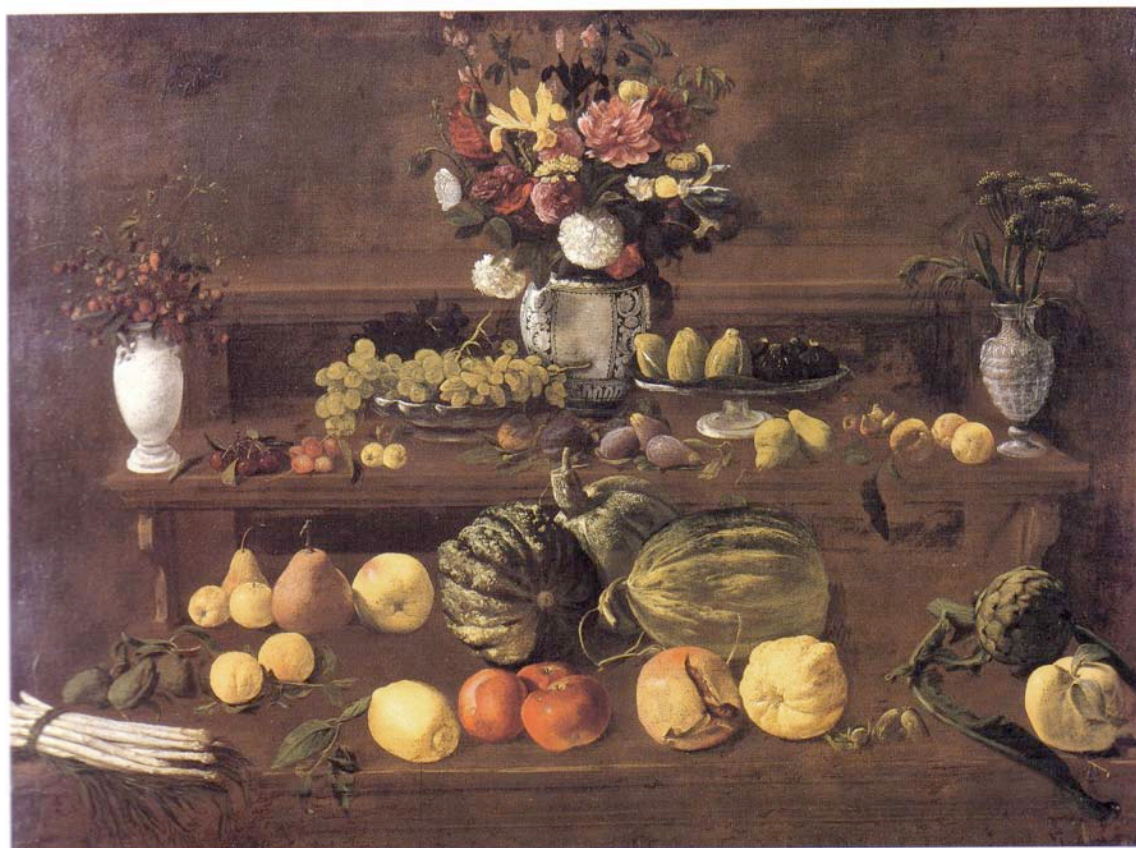


Fig. 13. Anónimo (atribuido a G. B. Crescenzi), Bodegón de flores, frutas y hortalizas, colección privada (en Mina Gregori, *La Natura morta da Caravaggio al Settecento*, Milán, 2005, p. 154



Fig. 14. Bartolomeo Cavarozzi (Maestro della Natura Morta Acquavella)
San Juan Bautista, Sacristía de la Catedral de Toledo

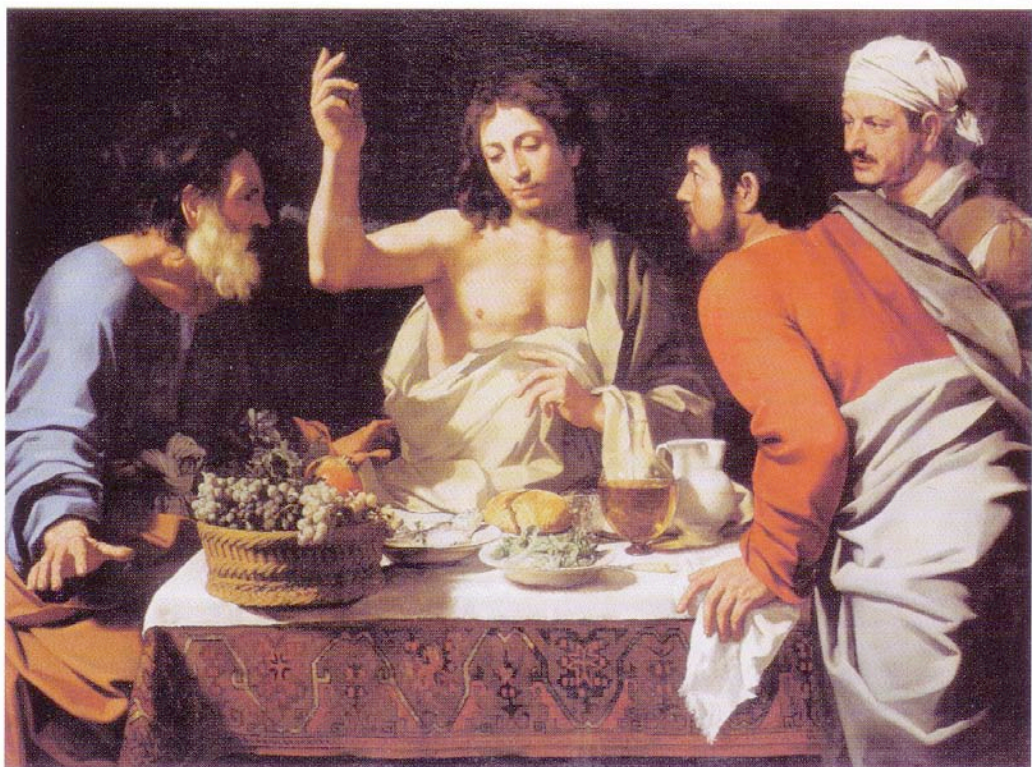


Fig. 15. Bartolomeo Cavarozzi (Maestro della Natura Morta Acquavella), *Cena con los discípulos de Emaús*, 1615-1625, Jean Paul Getty Museum (Los Ángeles)



Fig. 16. Giovanni Battista Crescenzi, *Plato metálico con uvas y peras*, 1626, colección privada



Fig. 17. Juan de Van der Hamen, *Bodegón*, 1629, William College Museum of Art (Williamstown, Massachussets)



Fig. 18. GiovanAmbrogio Figino, *Plato metálico con meolocotones y hojas de vid*, colección Lorenzelli (Bérgamo)



Fig. 19. Juan de Van der Hamen, *Plato con ciruelas y guindas*, h. 1631, Museo Nacional del Prado (Madrid)



Fig. 20. Bartolomeo Cavarozzi (atribuido), *Violinista con cesta de frutas*, colección privada



Fig. 21. Bartolomeo Cavarozzi, *El Lamento de Aminta*, h. 1614, colección privada



Fig. 22. Bartolomeo Cavarozzi, *Sagrada Familia con Santa Catalina*, 1617-1619, Museo Nacional del Prado (Madrid)



Fig. 23. Pietro Paolo Bonzi (atribuido), *Higos, cerezas, almendras, frutas del bosque, peras, pepinos y ciruelas sobre dos planos de piedra*, colección privada, en Mina Gregori, *La Natura morta da Caravaggio al Settecento*, Milán, 2005, p. 160



Fig. 24. Pietro Paolo Bonzi, *Paisaje*, h. 1622-1622, Museos Capitolinos (Roma)



Fig. 25. Antonio de Pereda, *Inmaculada Concepción*, Musée des Beaux-Arts (Lyon)



Fig. 26. Antonio de Pereda, *Inmaculada Concepción*, 1636, Museo Nacional del Prado (Madrid)



Fig. 27. Antonio de Pereda, *El Socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*, 1634-1635, Museo Nacional del Prado (Madrid)



Fig. 28. Antonio de Pereda, *Alegoría de la Vanidad*, 1635-1636, Kunsthistorisches Museum (Viena)



Fig. 29. Antonio de Pereda, *Bodegón con Nueces*, colección particular



Fig. 30. Antonio de Pereda, *Vanitas*, h. 1660, Museo de Bellas Artes de Zaragoza



Fig. 31. Juan Fernández "El Labrador", *Cuatro racimos de uvas colgando*, h. 1636, Museo Nacional del Prado (Madrid)

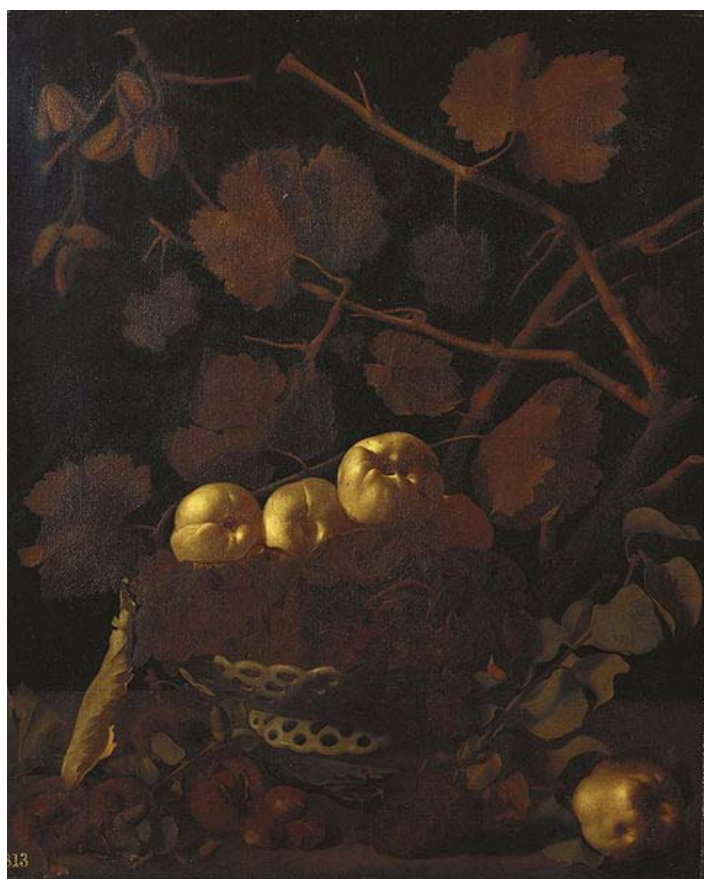


Fig. 32. Juan Fernández "El Labrador", *Bodegón con uvas, membrillos y frutos secos*, h. 1633, Royal Collection (Londres)



Fig. 33. Juan Fernández "El Labrador", *Florero*, 1635, 24
Museo Nacional del Prado (Madrid)

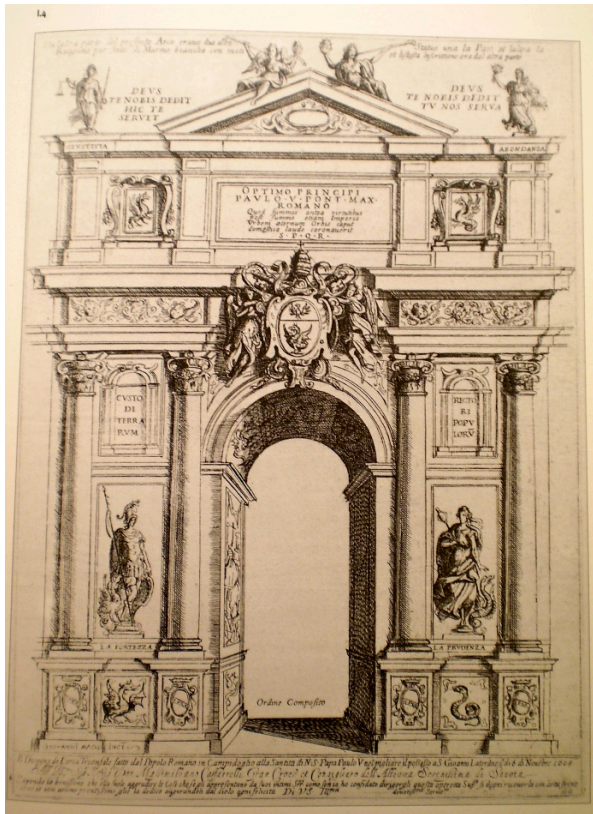


Fig. 34. Giovanni Maggi, *Arco Triunfal erigido en el Campidoglio para la ceremonia del Posesso de Paolo V*, 1605, grabado editado en Roma por Giovanni Antonio de Paoli



Fig. 35. Giovanni Maggi, *Arco Triunfal erigido en el Campidoglio para la ceremonia del Posesso de Leone XI*, 1605, grabado editado en Roma por Giovanni Antonio de Paoli



Fig. 36 y 37. Altar de la Madonna Salus Populi Romani, Capilla Paolina, Basílica de Santa Maria Maggiore (Roma) y detalle



Fig. 38. Capilla Paolina, Basílica de Santa Maria Maggiore (Roma) (detalle)



Fig. 39. Cúpula de la Basílica de San Pedro Vaticano



Fig. 40. Iglesia de San Gregorio al Celio con el Monumento Sepulchral de Virgilio Crescenzi 27



Fig. 41. Onorio Longhi, Monumento Sepulcral de Virgilio Crescenzi, 1592-1602, San Gregorio al Celio (Roma)



Fig. 42 y 43. Fachada e interior de *La Platonía*, Iglesia de San Sebastiano fuori le mura (Roma)

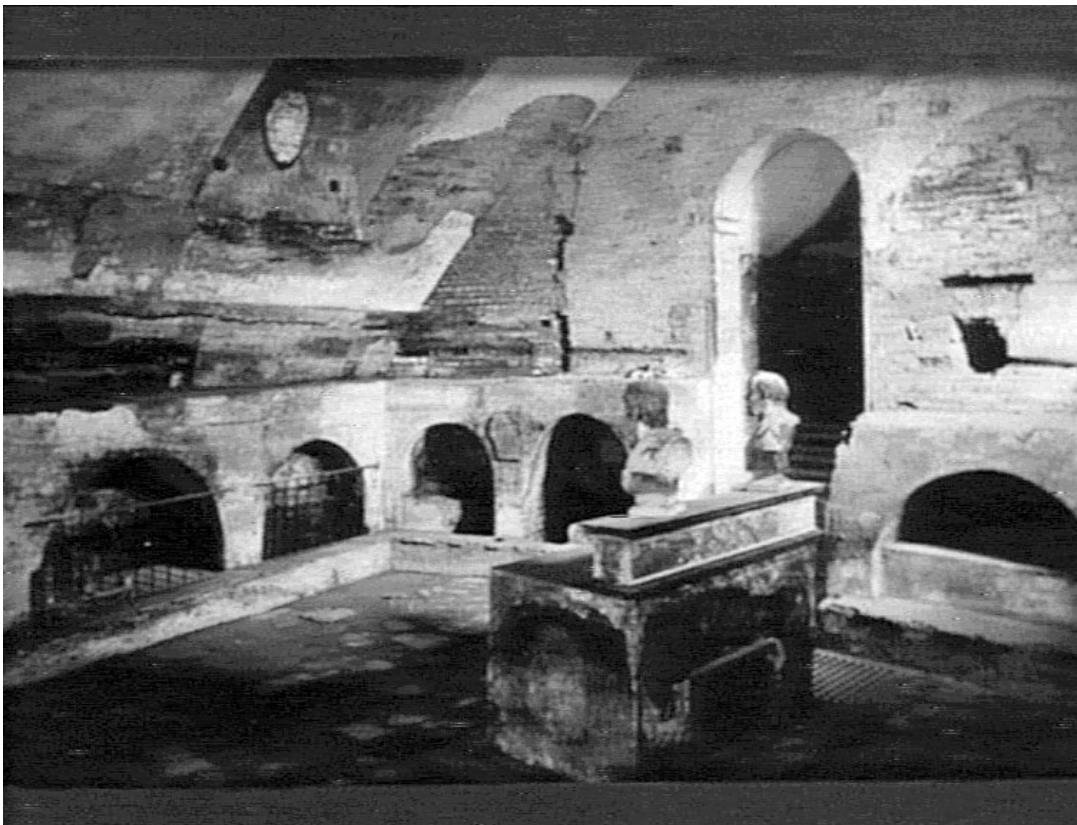




Fig. 44. Giovanni Battista Falda, *Piazza della Rotonda*, S. XVIII, grabado

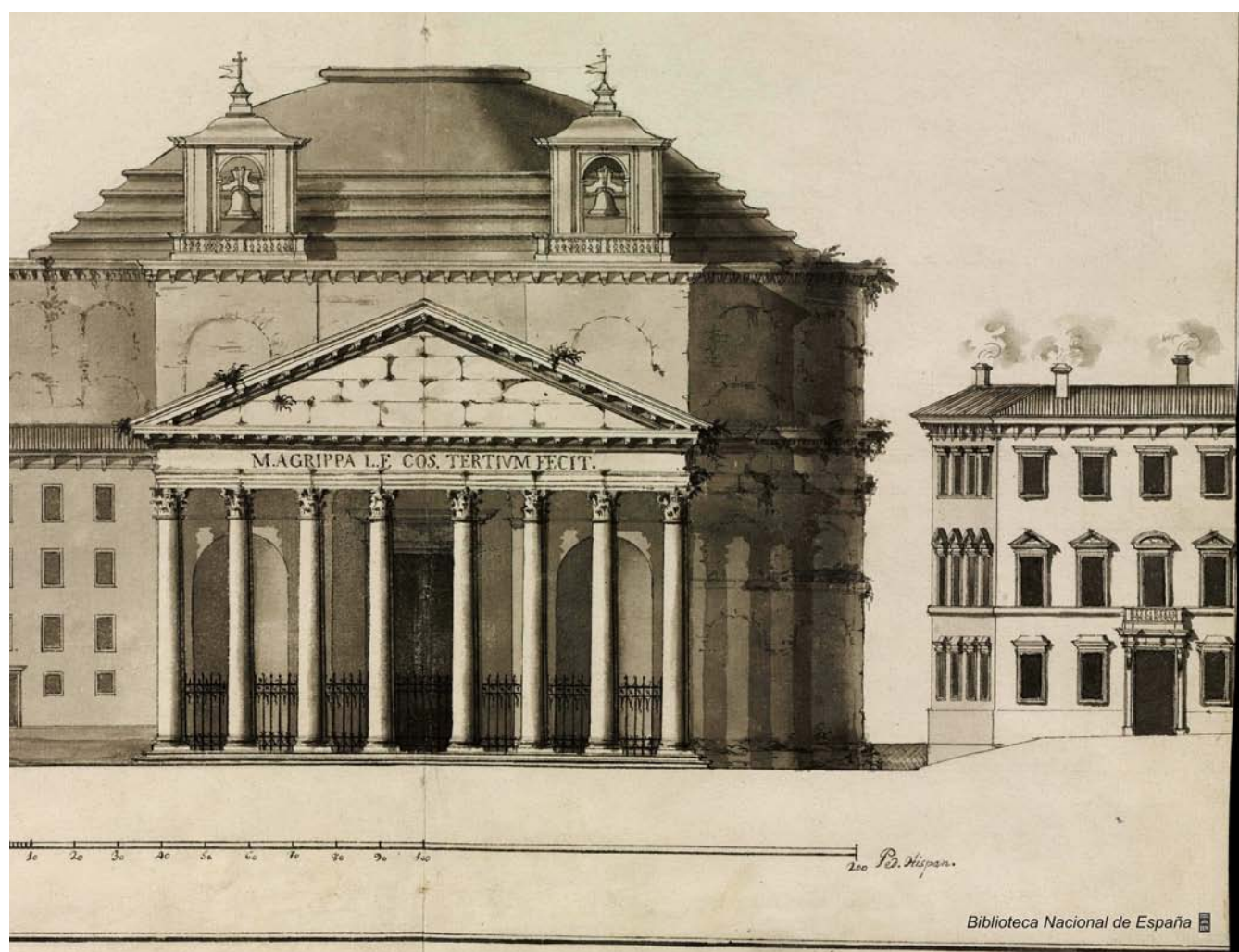


Fig. 45. José de Hermosilla y Sandoval, *El Panteón de Roma*, (h. 1750), dibujo, Biblioteca Nacional Española (Madrid), detalle con la imagen del Palazzo Crescenzi

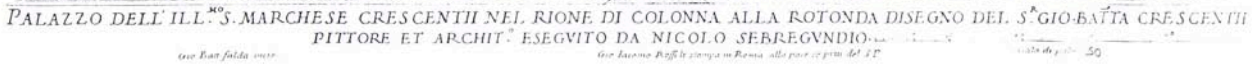


Fig. 46. Giovanni Battista Falda, *Palazzo dell'Ill.mo S. Marchese Crescentii nel rione di Colonna alla Rotonda* disegno del s.r Gio. Batt.a Crescentii pittore et archit.o eseguito da Nicolo Sebgundio, en *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, editado en Roma por Giovanni Giacomo de Rossi, (¿1640-1665?)

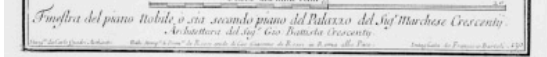


Fig. 47. Carlo Quadri (dib.) y Pietro Santa Bartoli (grab.),
*Finestra del piano nobile o sia secondo piano del
 Palazzo del Sig.re Marchese Crescentii Architettura del
 Sig.r Gio. Batt.a Crescentii*, h. 1702, Istituto Nazionale
 per la Grafica



Fig. 48. Carlo Quadri (dib.) y Pietro Santa Bartoli (grab.), *Porta del Palazzo del Sig.re Marchese Crescentii*, h. 1702, Instituto Nazionale per la Grafica



Fig. 49. Carle Vernet (diseño), Jean Duplessi-Bertaux y Dupréel (grabado)
Battaglia della Favorita, h. 1806, grabado coloreado.



Fig. 50. Niccolò Sebregondi, *La Villa Favorita*
(estado actual)



Fig. 51. Niccolò Sebregondi, *La Villa Favorita*, (estado actual)



Fig. 52. Giovanni Battista Montano, *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti*, editado en Roma por Andrea Vaccaria, 1610, ejemplar de la Biblioteca Histórica marqués de Valdecilla

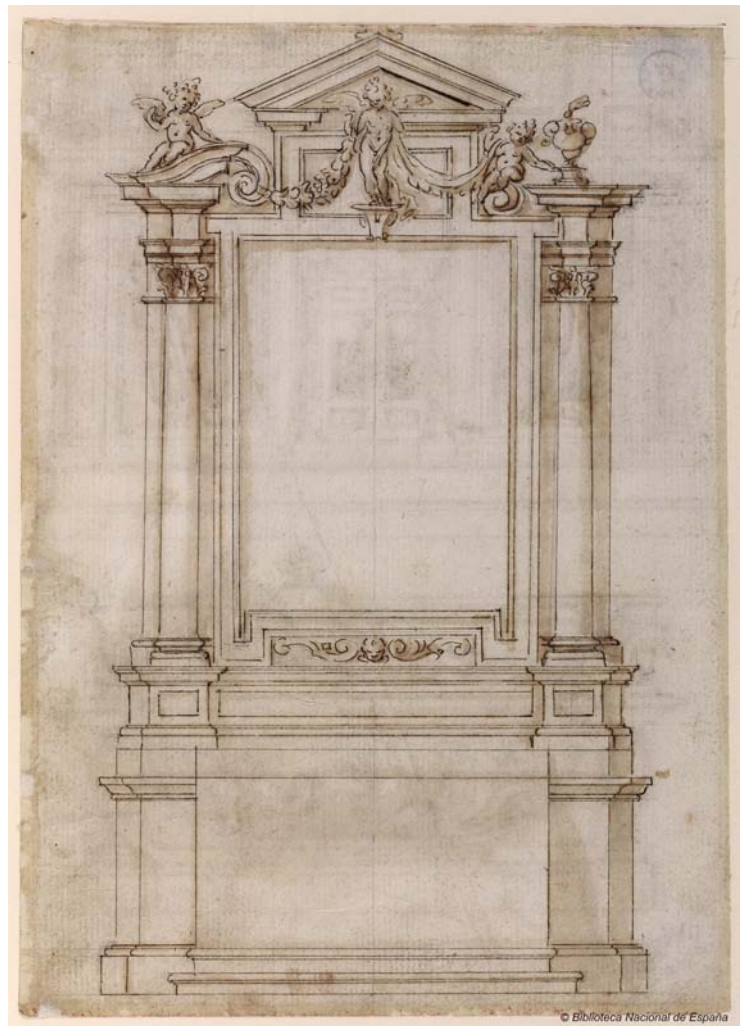


Fig. 53. G.B. Montano, *Altar*, dibujo, Albúm de A. García Reinoso, BNE (Madrid) [DIB/18/1/920]

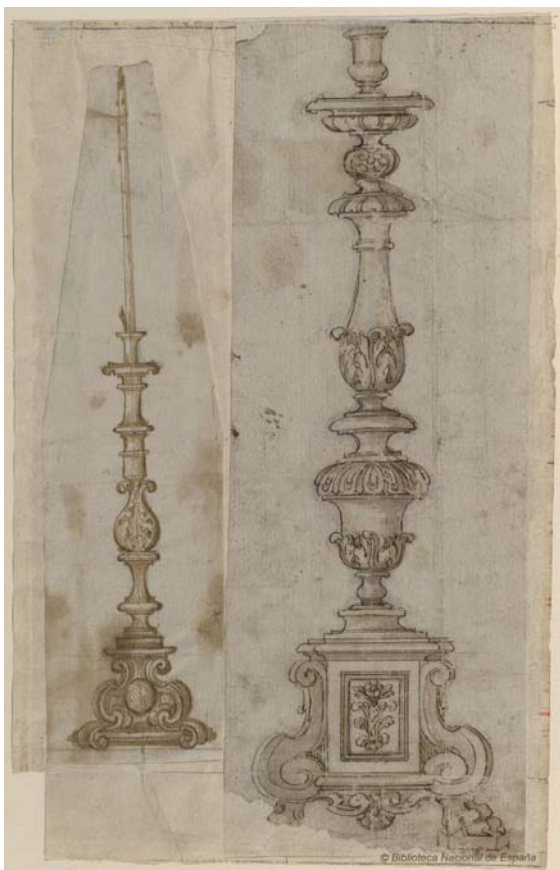


Fig. 54. G.B. Montano, *Candelabros*, Albúm de A. García Reinoso, BNE (Madrid) [DIB/18/1/930]



Fig. 55. G.B. Montano, *Orden Corintio*, Albúm de A. García Reinoso, BNE (Madrid) [DIB/18/1/893]



Fig. 56. Trascoro de la Catedral de Burgos (detalle)



Fig. 57. Trascoro de la Catedral de Burgos



Fig. 58. Antonio Riera, *San Pablo*, 1623, Trascoro de la Catedral de Burgos



Fig. 59. Juan de Van der Hamen (atribuido), *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*, h. 1623, Trascoro de la Catedral de Burgos

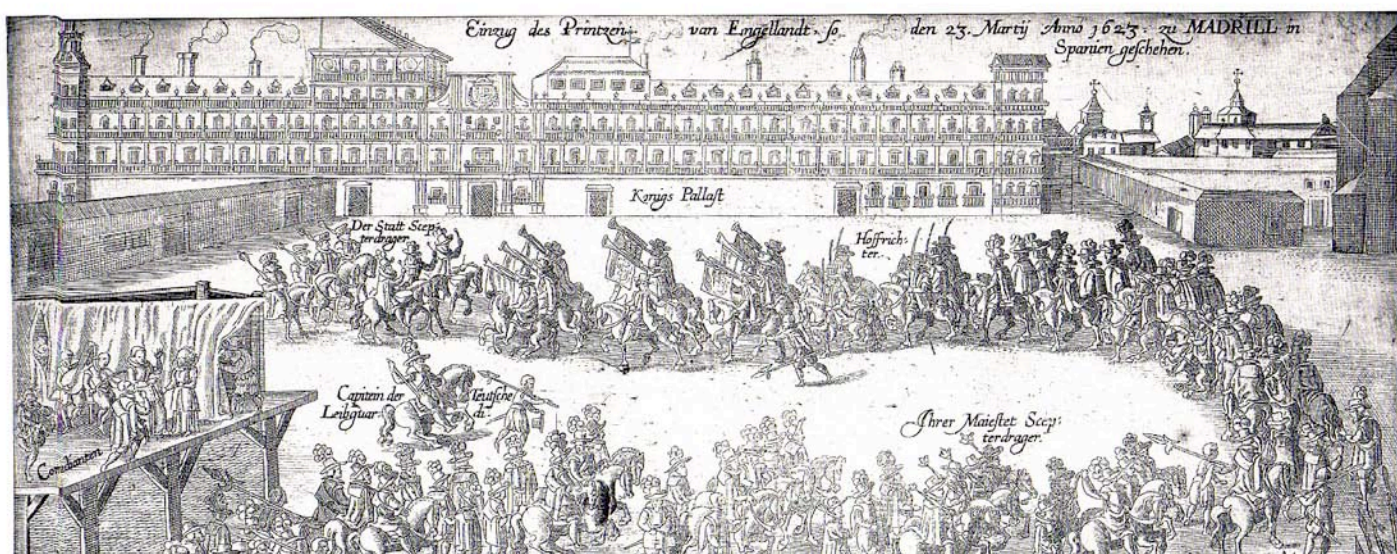


Fig. 60. Llegada del príncipe de Gales al Alcázar de Madrid, 1623, en los *Anales Ferdinandeí de Franz Christoph Khevenhüller* (detalle)



Fig. 61. Louis Meunier, *Vista de la entrada del palacio del Rei de España en la ciudad de Madrid*, 1665-1668

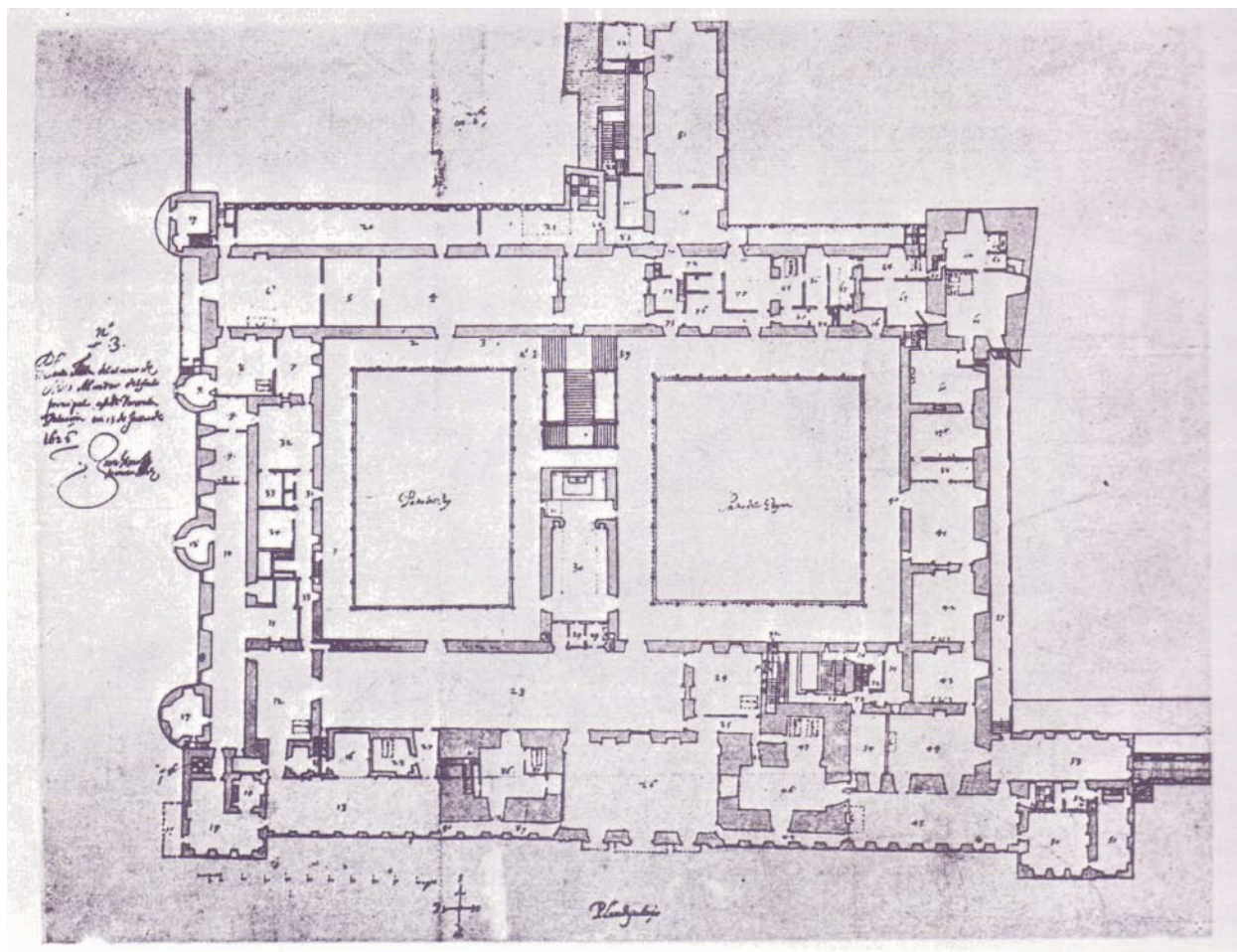


Fig. 62. Juan Gómez de Mora, Planta principal del Alcázar de Madrid, 1626, Biblioteca Vaticana (Roma)



Fig. 63. Maqueta del Alcázar de Madrid (Museo de Historia de Madrid)



Fig. 64. Portada de *Palazzi diversi nell'alma città di Roma*, 1638 (1655), editado en Roma por Giovanni Battista de Rossi (ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)

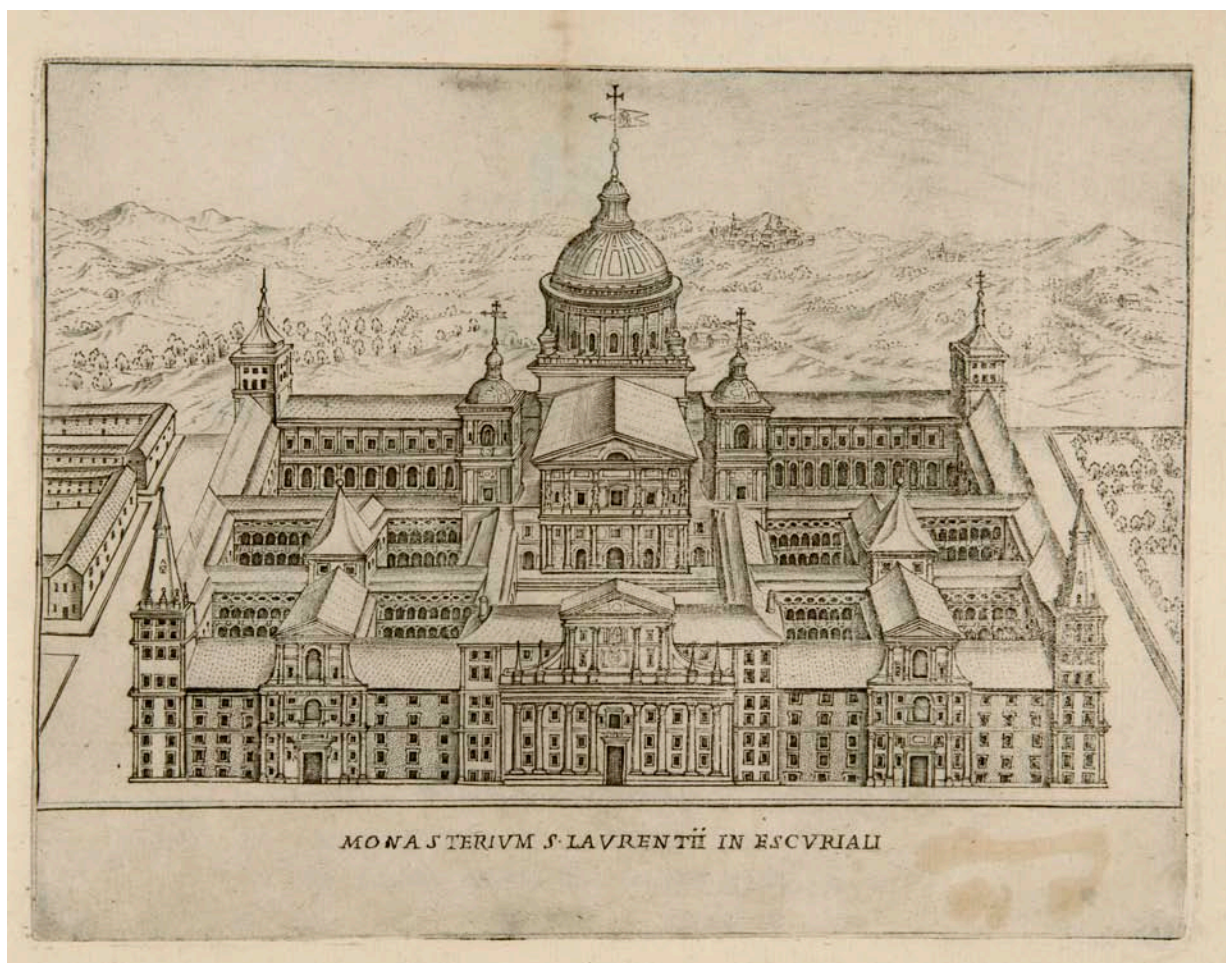


Fig. 65. Anónimo (¿Giacomo Lauro?), *Monasterium S. Laurentii in Escuriali*, en *Palazzi diversi nell'alma città di Roma*, 1638 (1655), editado en Roma por Giovanni Battista de Rossi (ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

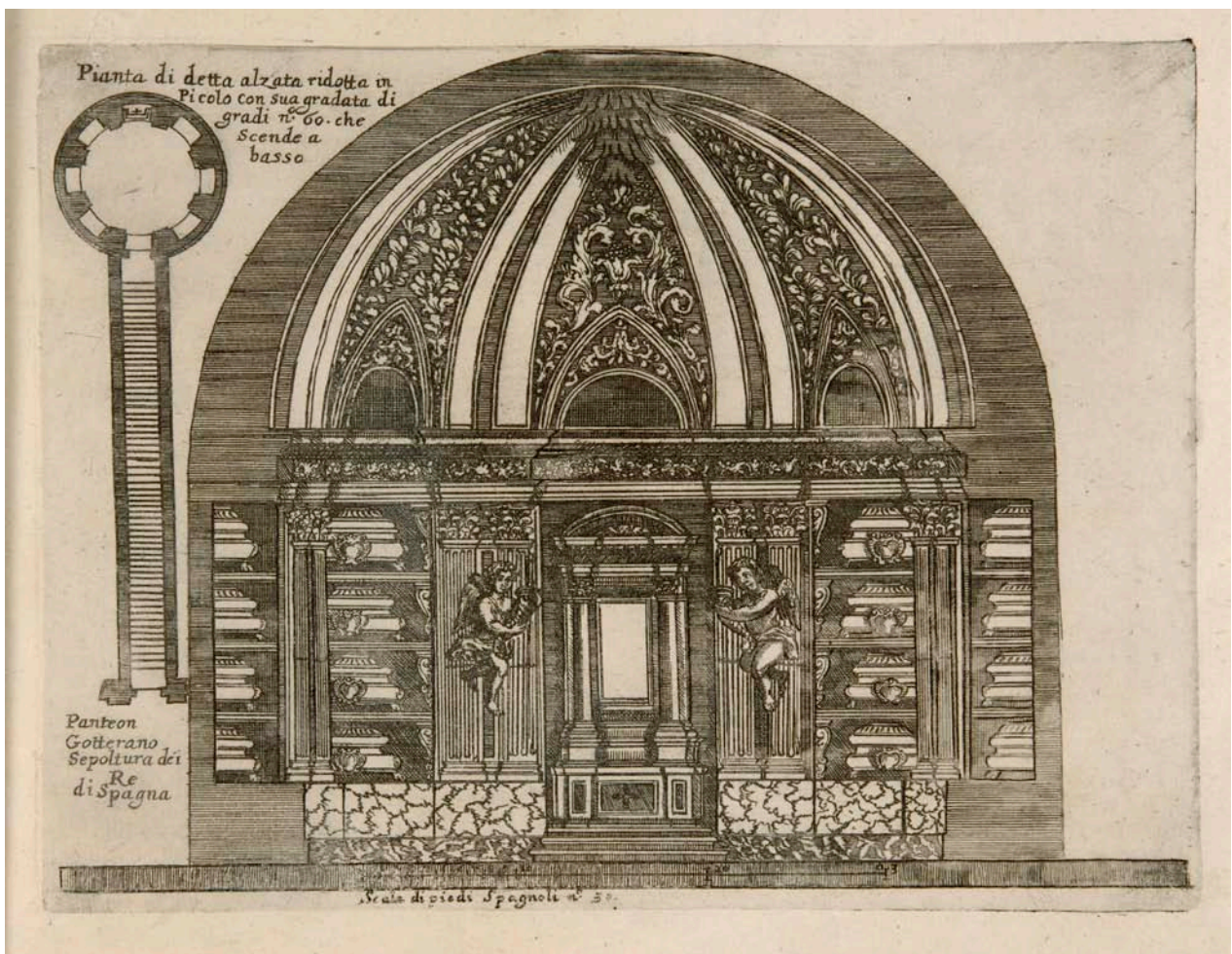


Fig. 66. Anónimo, *Panteon Gotterano Sepoltura dei Re di Spagna*, en *Palazzi diversi nell'alma città di Roma*, 1638 (1655), editado en Roma por Giovanni Battista de Rossi (ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

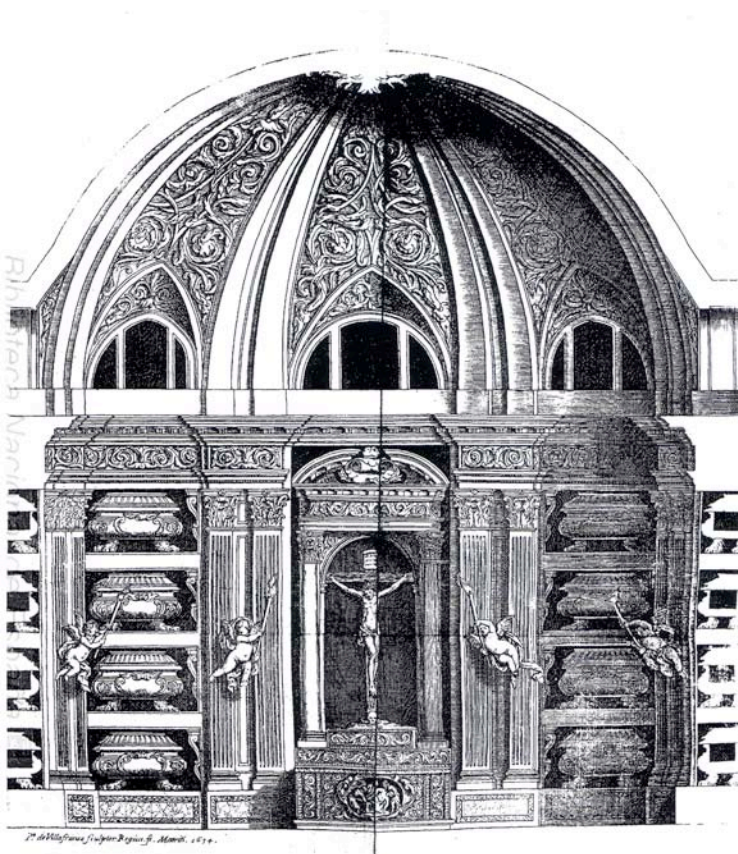


Fig. 68. Pedro de Villafranca, *Alzado del interior del panteón* (1654) en Francisco de los Santos, *Descripción Breve* (Madrid, 1657)

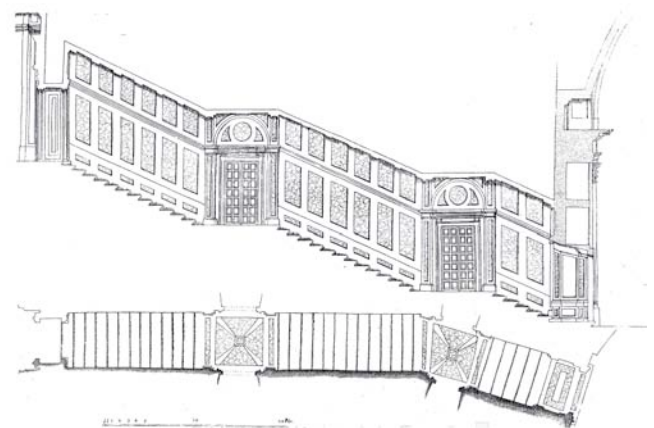


Fig. 67. Pedro de Villafranca, *Alzado de la escalera de acceso al panteón*, en Francisco de los Santos, *Descripción Breve* (Madrid, 1657)

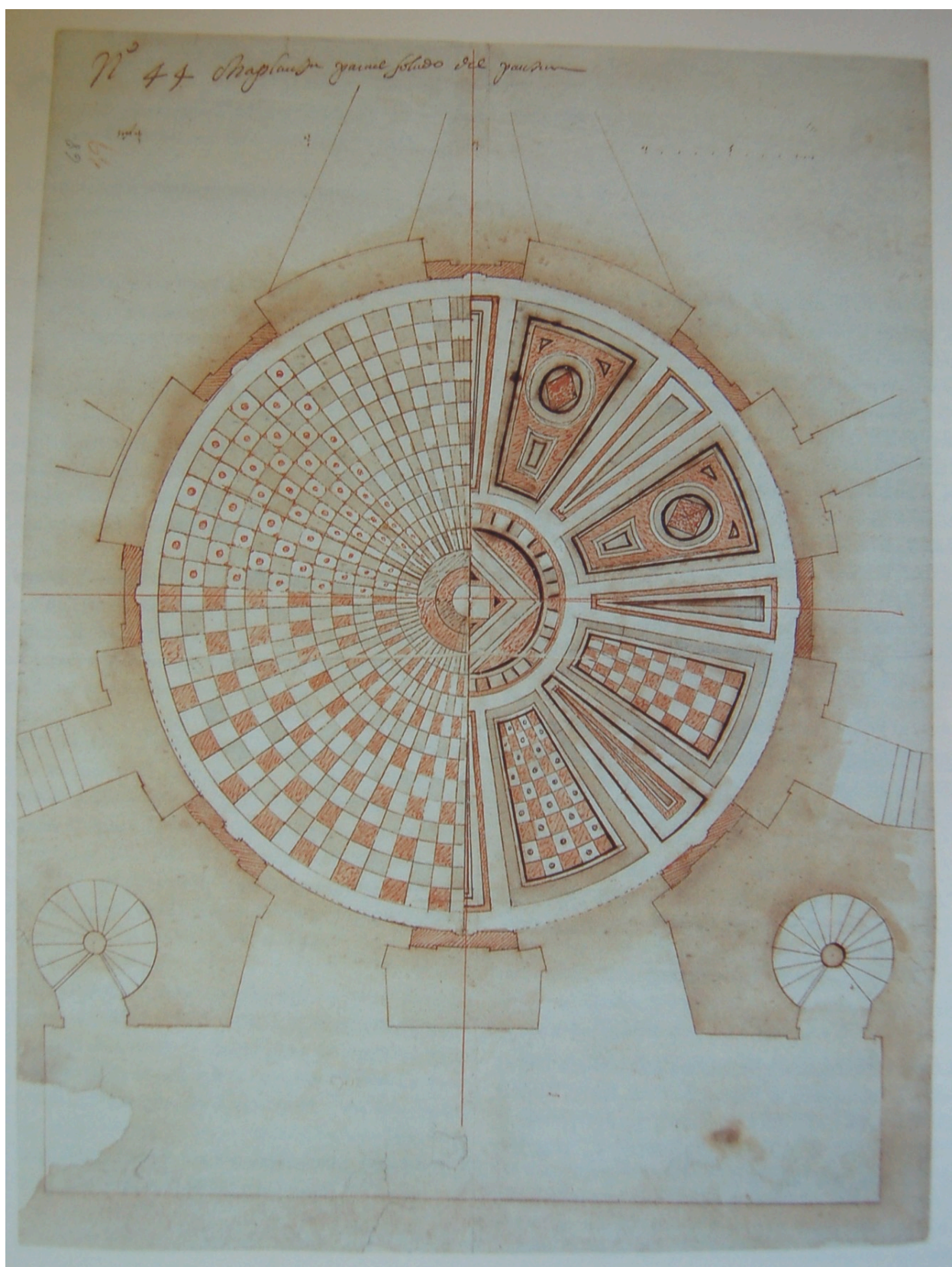


Fig. 71. Juan de Herrera, *Planta del panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial con propuestas para el solado* (anteriores a 1638), Biblioteca del Palacio Real de Madrid



Fig. 72. *Cappella dei Principi*, Iglesia de San Lorenzo, Florencia (interior)



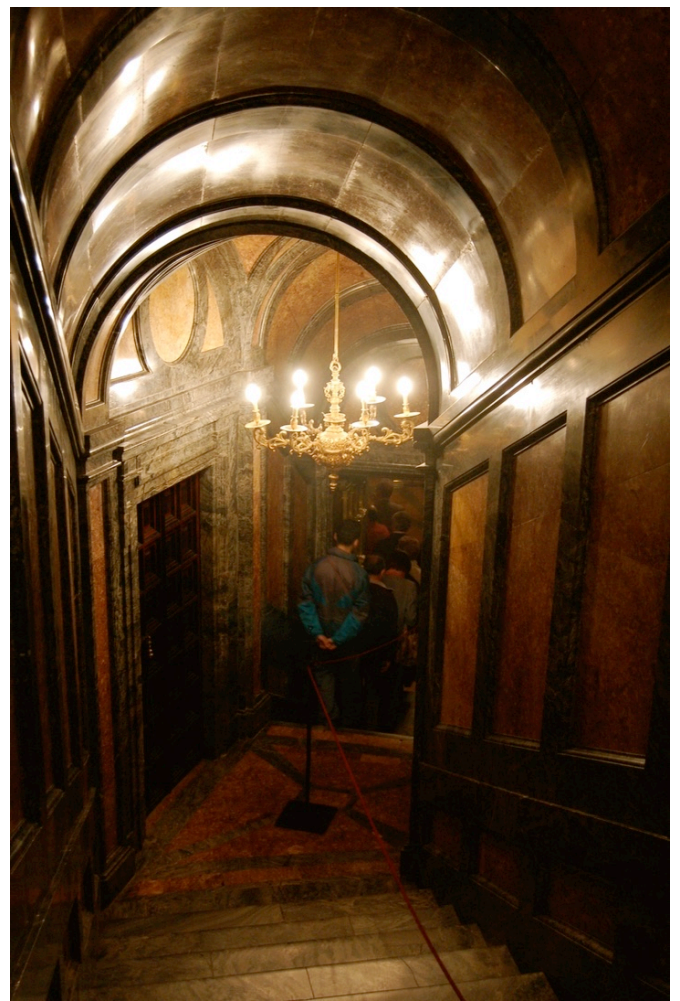
Fig. 73. Matteo Nigetti (atribuido), *Proyecto del alzado del revestimiento del interior de la Cappella dei Principi, según el modelo de Don Giovanni de' Medici*, 1602, Biblioteca



Fig. 73. Interior del llamado *Coro Bajo*, panteón del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial



Fig. 74. Interior del llamado *Coro Alto*, panteón del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial



Figs. 75, 76 y 77. Portada, Escalera e Interior del panteón escurialense





Figs. 78 y 79. Detalles de la decoración de la bóveda e interior del panteón escorialense

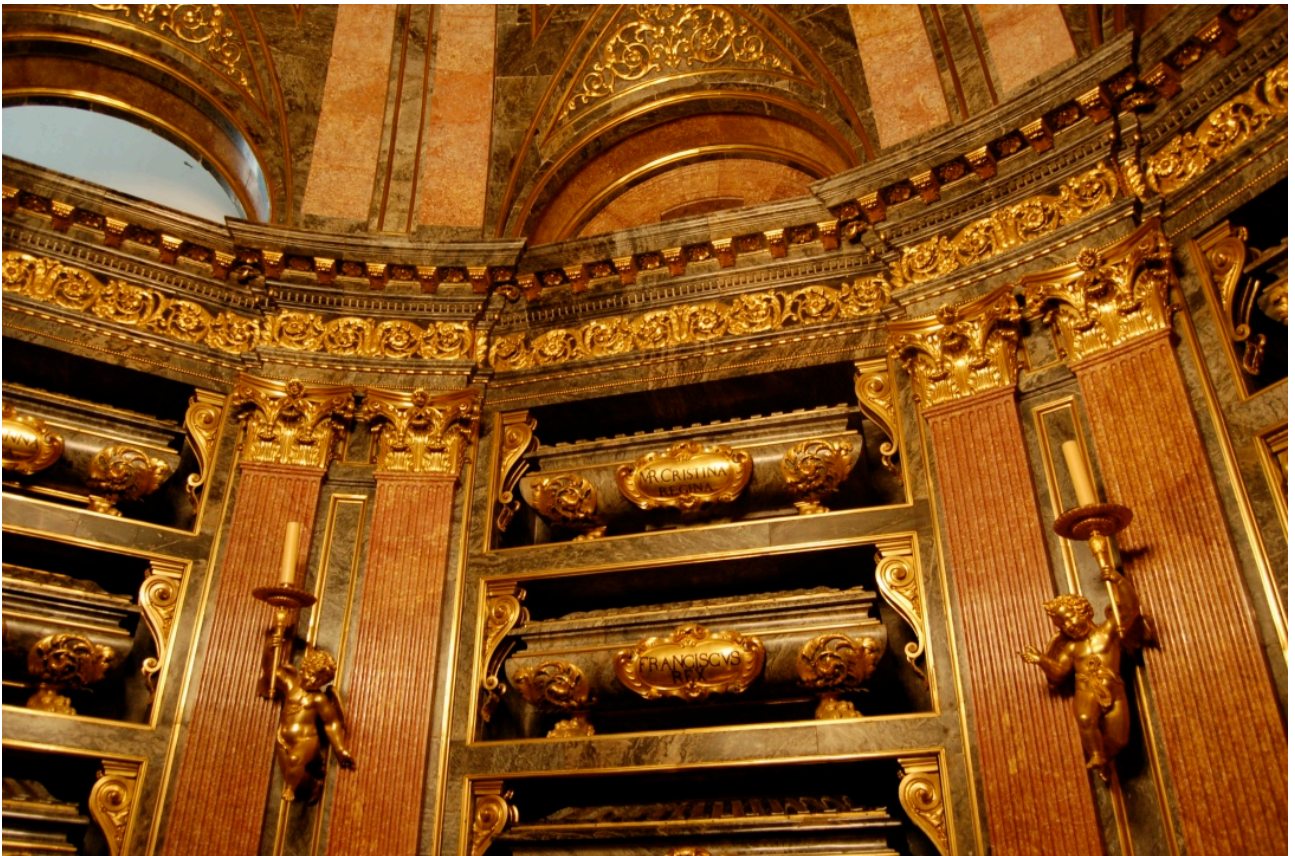




Fig. 80. Altar del panteón escurialense (detalle)



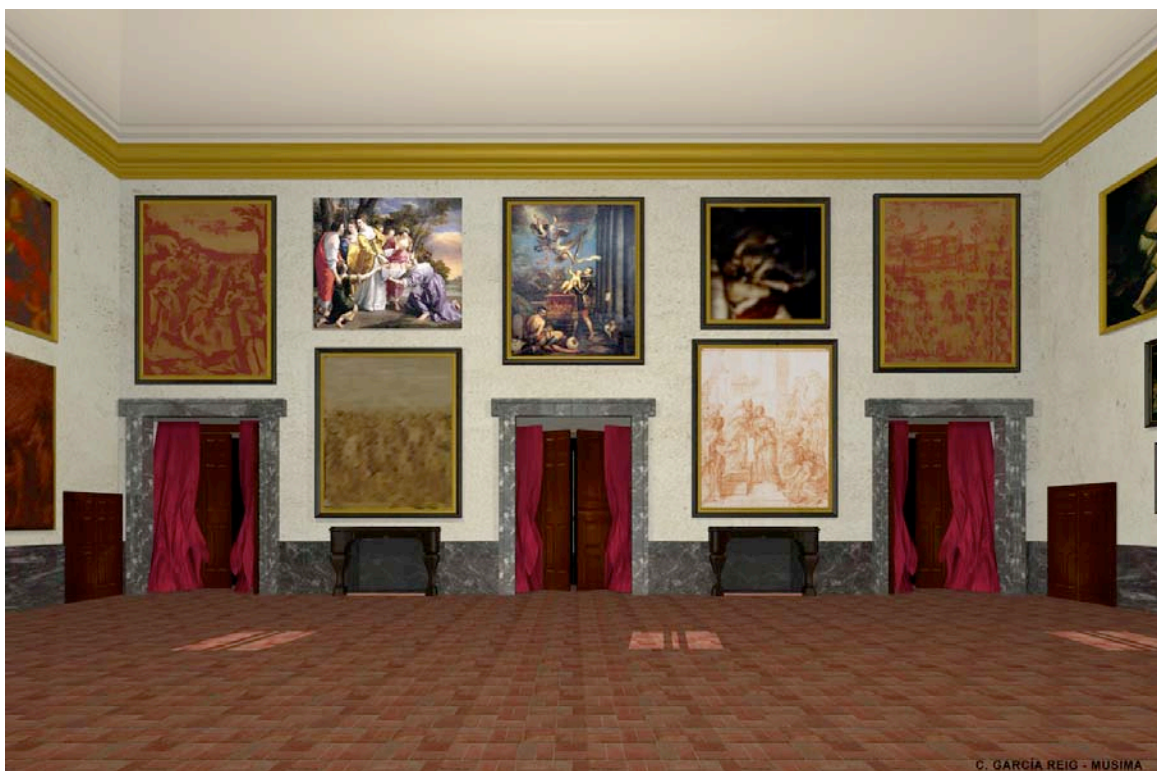
Fig. 81. El Conde Duque de Olivares, grabado “Ex archetypo Velázquez, P. P. Rubenius ornavit et dedicavit, L. M. Pontius sculp”, 1625



Fig. 82. Vicente Carducho, *La Expulsión de los Moriscos*, h. 1627, dibujo, Museo Nacional del Prado (Madrid)



Fig. 83. Carmen García Reig y Federico García Serrano, Reconstrucción del interior del Salón Nuevo hacia 1636, en www.museoimaginado.com



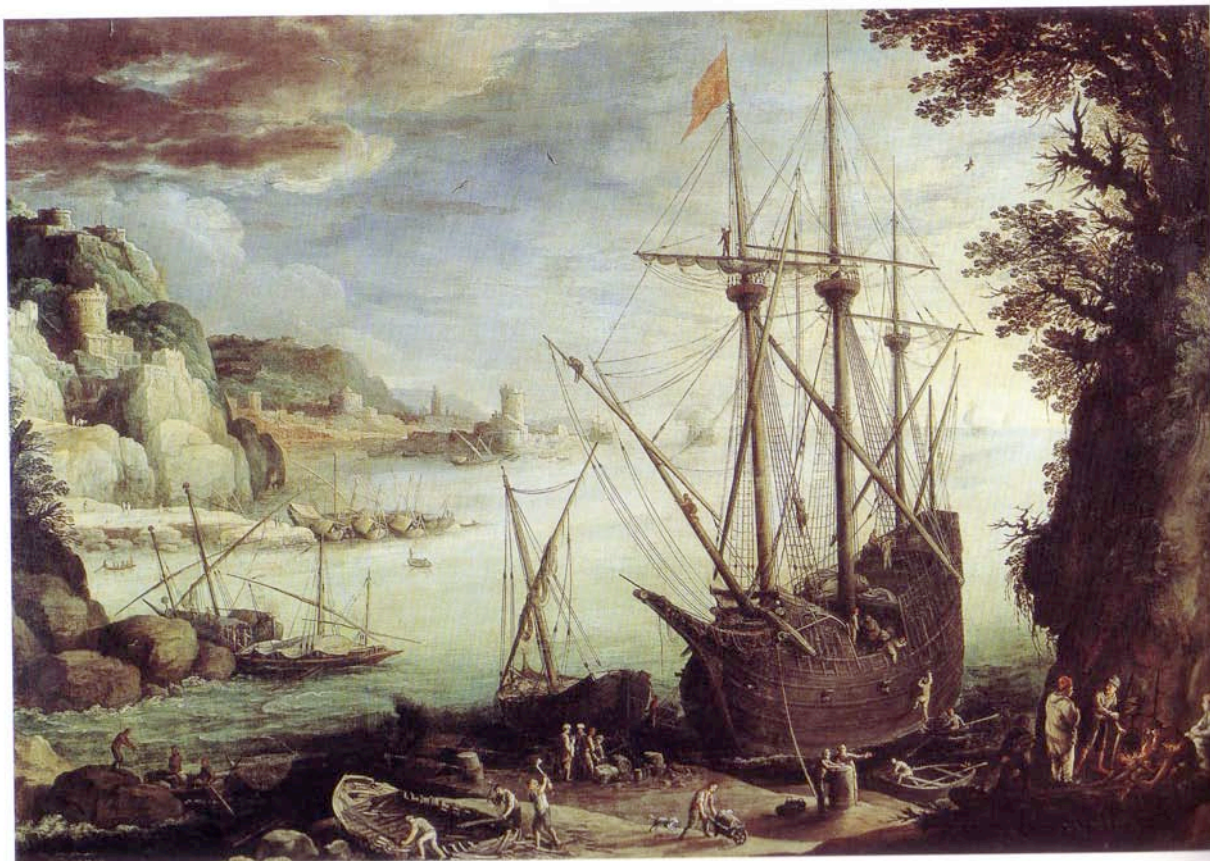
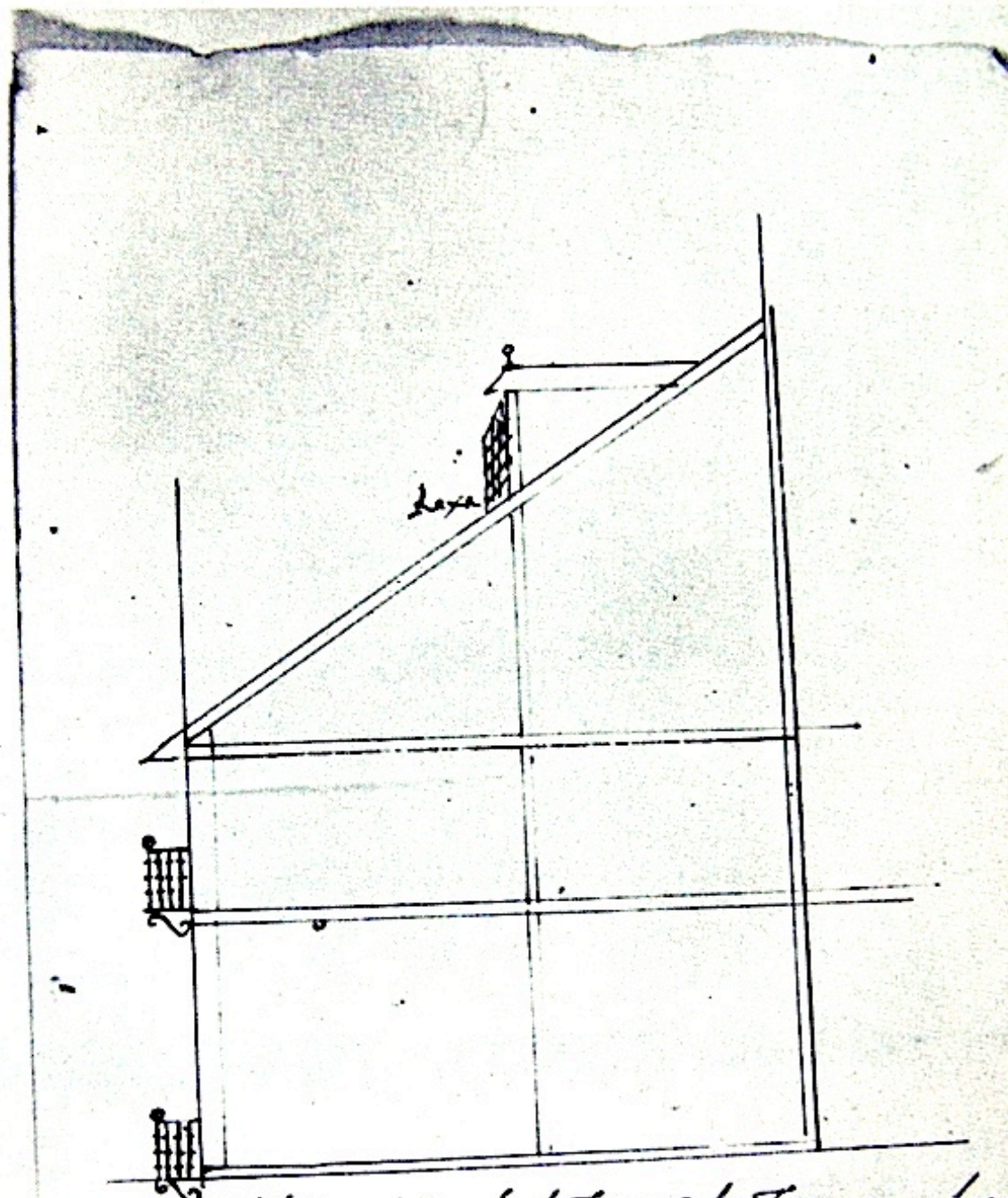


Fig. 84. Paul Brill, *Marina*, 1611, Pinacoteca Ambrosiana (Milán)



Fig. 85. Adam Elsheimer, *San Pablo en Malta*, National Gallery (Londres)



Dijo J. B. Crescenzi Mesp. de la Torre me de las Tragas que me ha cala
do D. Franc. Lardenera Laxido de la Villa de Madrid la que me es con
forme al decreto de la Junta es que el ultimo suelo se levante ocho pies hacia
el Texado i se hagan tres ventanas con balconillos i que a dos de corrigir el

Texado veinte pies i que las buhardas que se hicieran sean con Laxa hacia
faja que en un caso de fijas no puedan salir al Texado seg. como para las
buardas de la Torre a 3 Agosto 1632 El Mesp. de la Torre

Fig. 86. G. B. Crescenzi, *Dibujos para las cubiertas de la Plaza Mayor de Madrid*, Archivo Municipal de la Villa, imagen de Virginia Tovar, Juan Gómez de Mora, 1986, p. 283

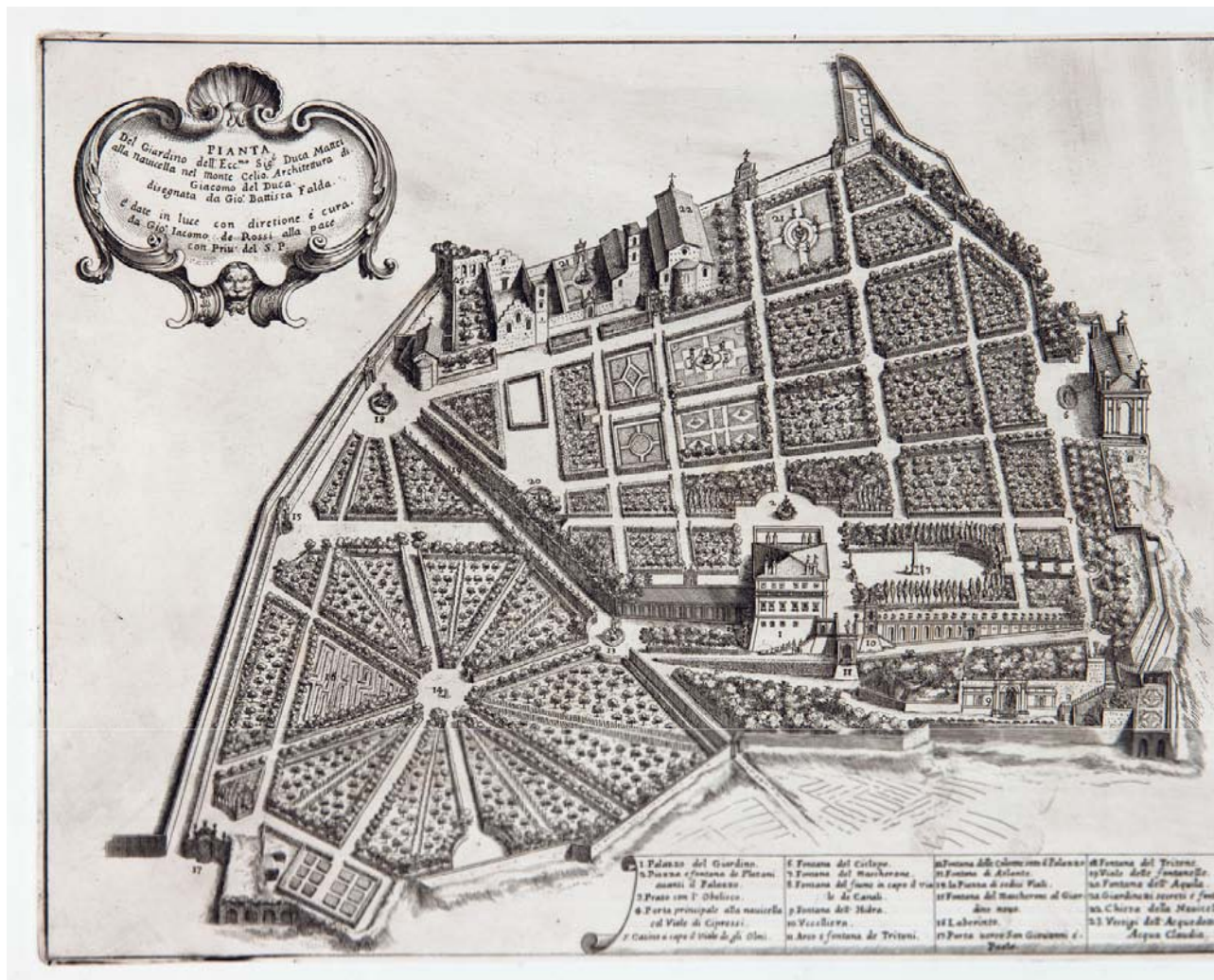


Fig. 87. Giovanni Battista Falda, *Pianta del Giardino dell'Ecc.mo Sig.e Duca Mattei alla navicella nel monte Celio*, Siglo XVIII

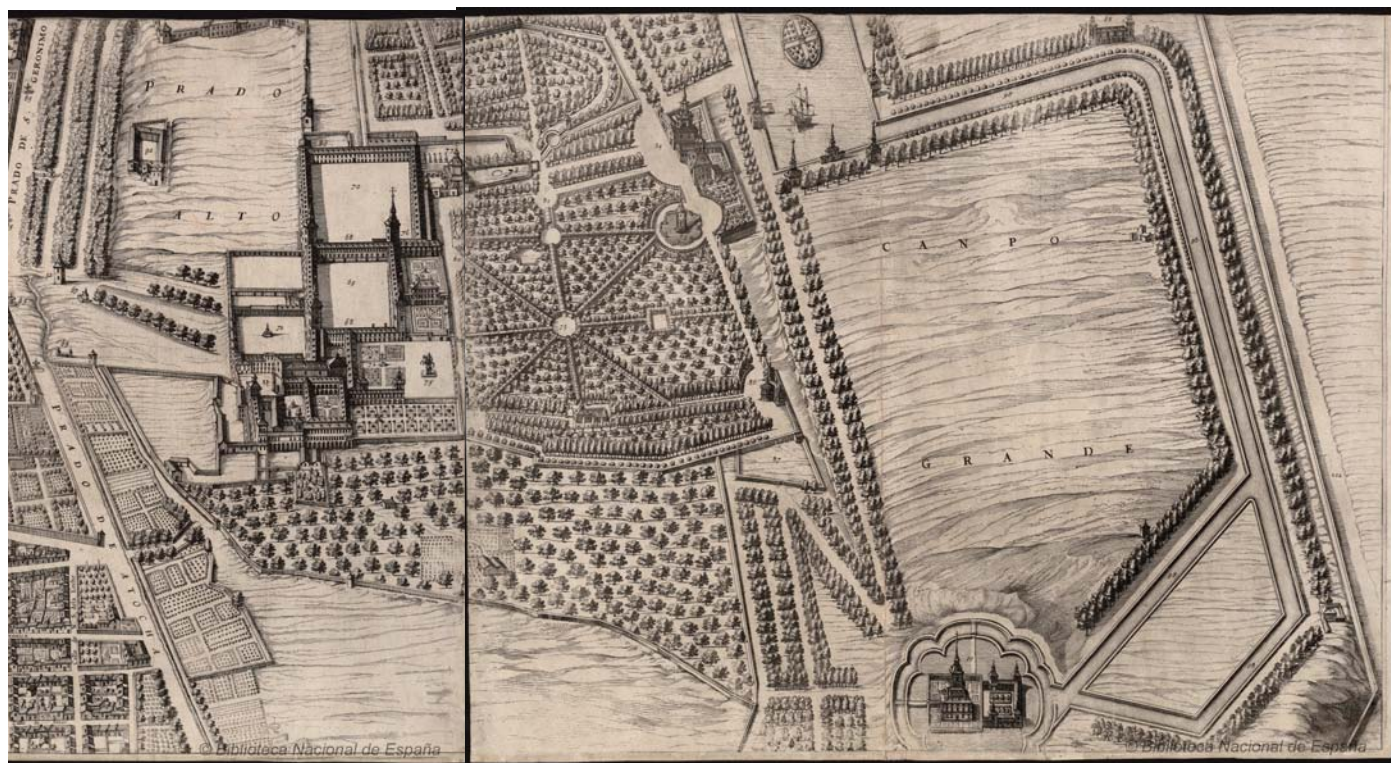


Fig. 88. Pedro de Teixeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, 1656 (detalle con el palacio del Buen Retiro)

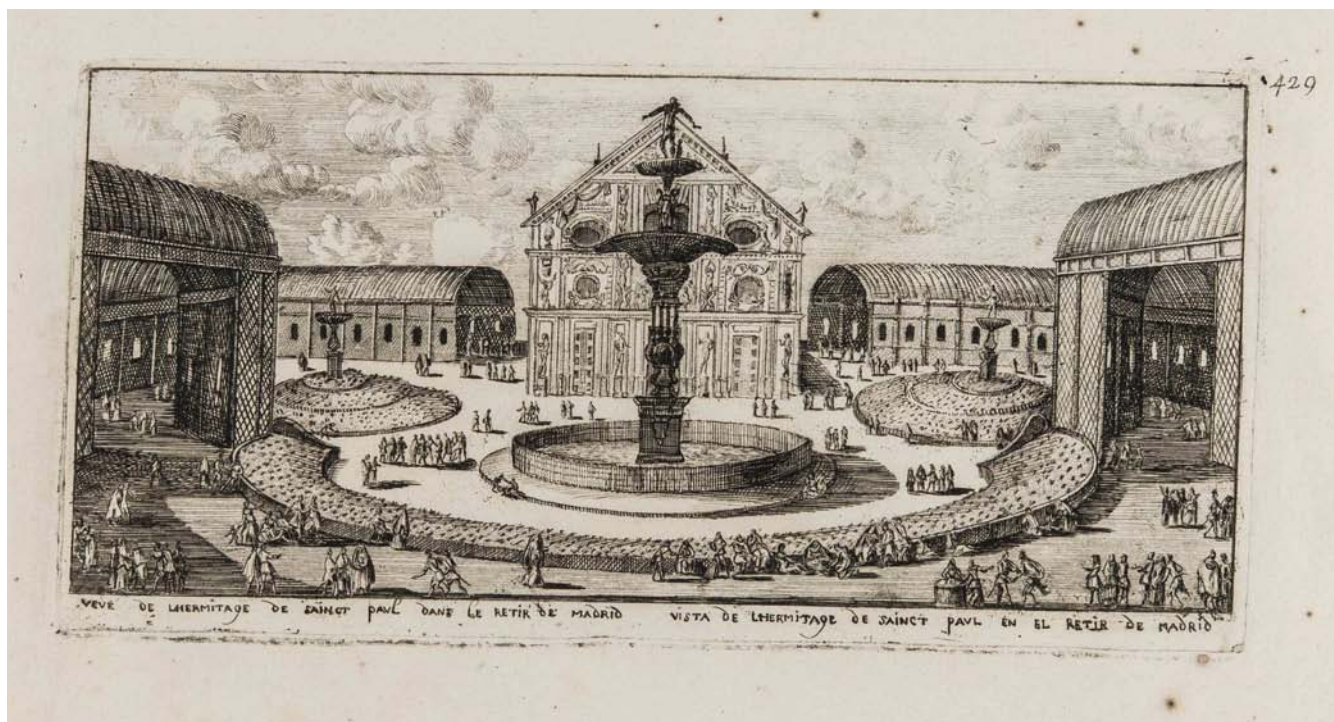


Fig. 89. Louis Meunier, *La ermita de San Pablo en el Buen Retiro*, 1665-1668



Fig. 90. Anónimo italiano, *El Palacio del Buen Retiro*, en *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico e morale*, editado en Venezia por Giambattista Albrizzi, 1745, imagen de la BNE (Madrid)



Fig. 91. El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (imagen de 2012)



Figs. 92 y 93. El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (imagen de 2012),
detalle de la bóveda





Fig. 94. Claudio de Lorena, *Vista de La Crescenza*, h. 1648-1650,
Metropolitan Museum of Art (Nueva York)



Fig. 95. Jacopo Bassano, *Entrada de los animales en el arca de Noé*, h. 1570,
Museo Nacional del Prado (Madrid)



Fig. 96. G. B. Crescenzi, *Sepulcro de la Emperatriz doña María*, Descalzas Reales (Madrid)



Fig. 97. Detalle del sepulcro, tomado de Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel*, 2003 (fig. 16)



Fig. 98. Detalle del Sepulcro con *La oración en el Huerto* (Guido Reni), imagen de Juan Luis Jaén



Fig. 99. Exterior de la Capilla Mozárabe, Catedral de Toledo

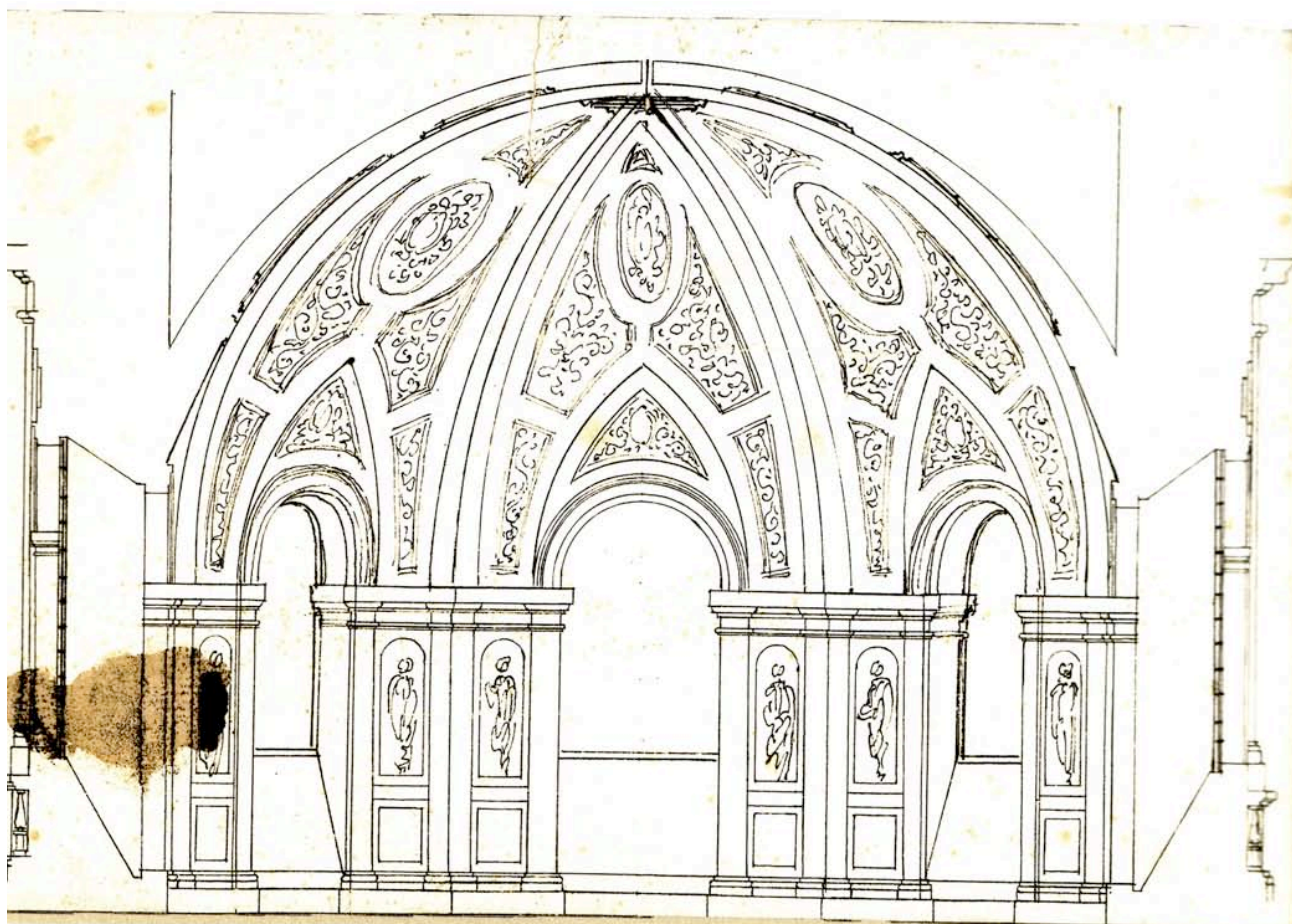
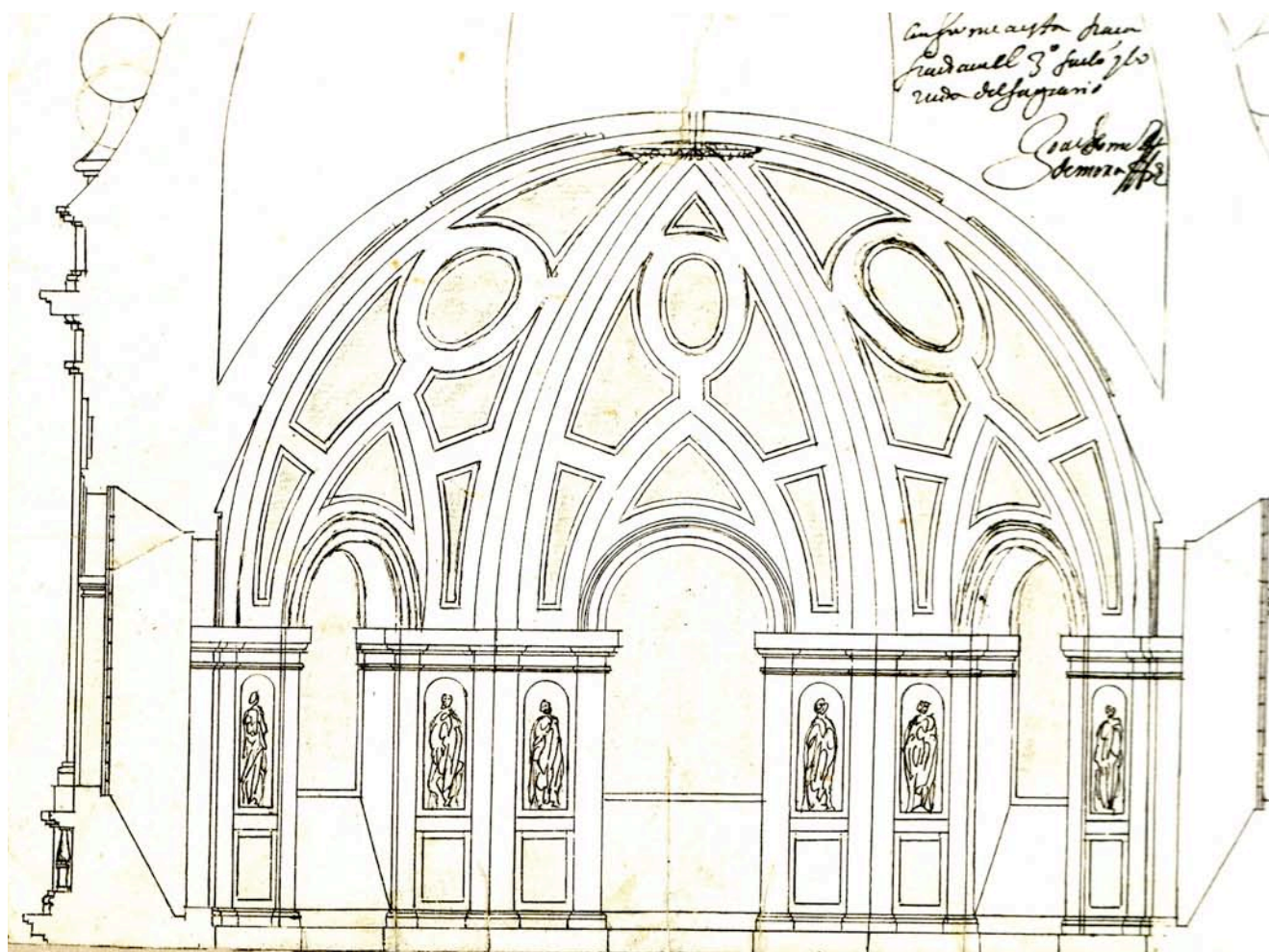
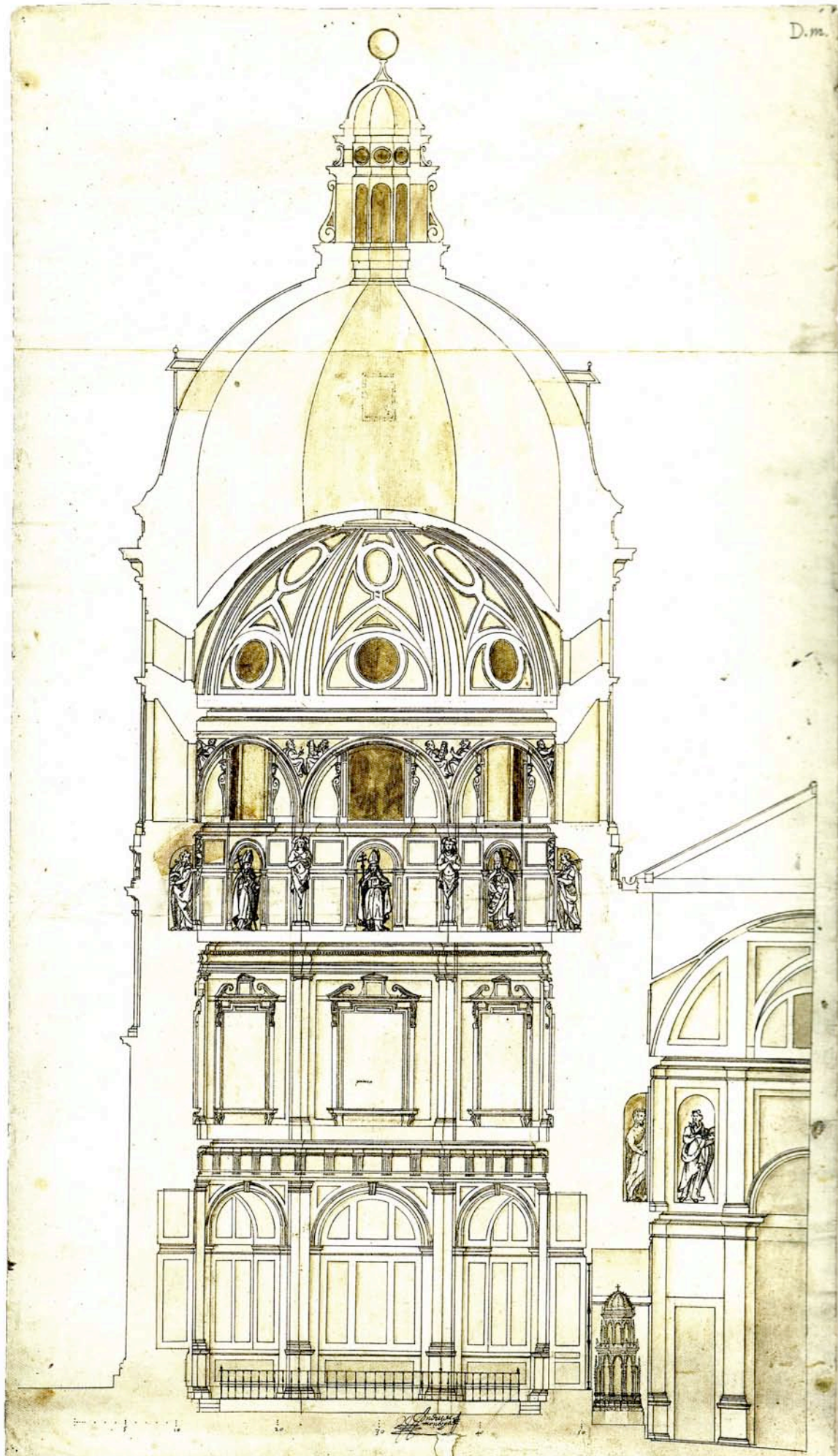
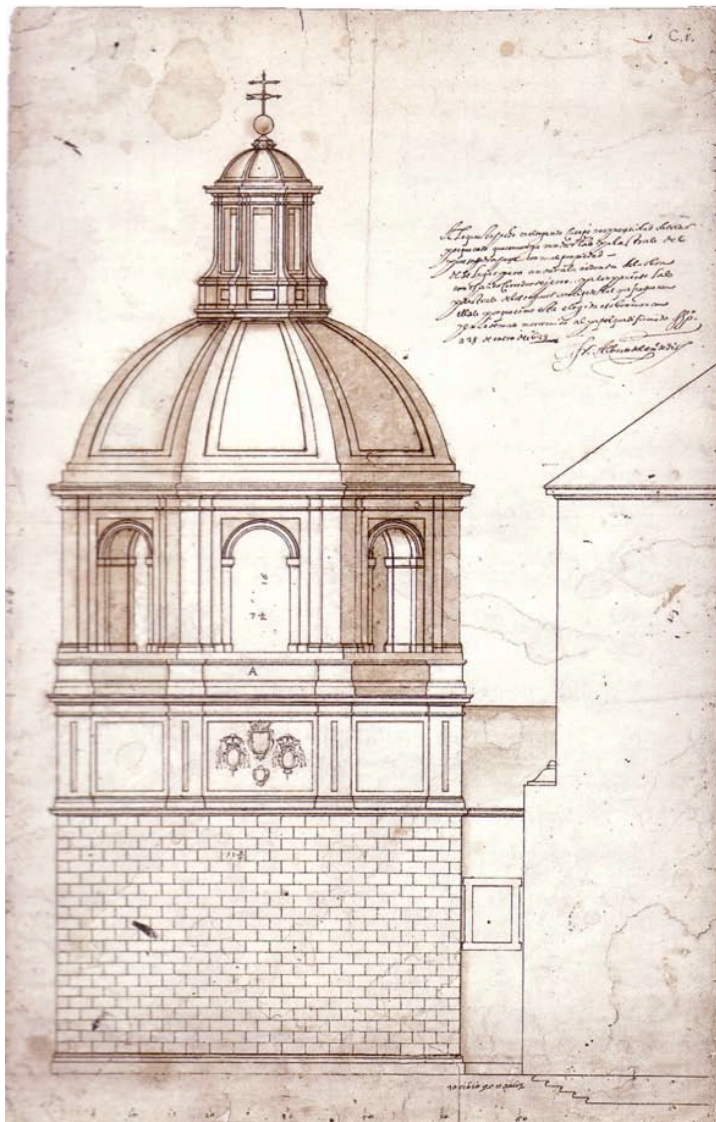


Fig. 100 y 101. Juan Gomez de Mora Sección del tercer cuerpo y bóveda del Ocho, h. 1622

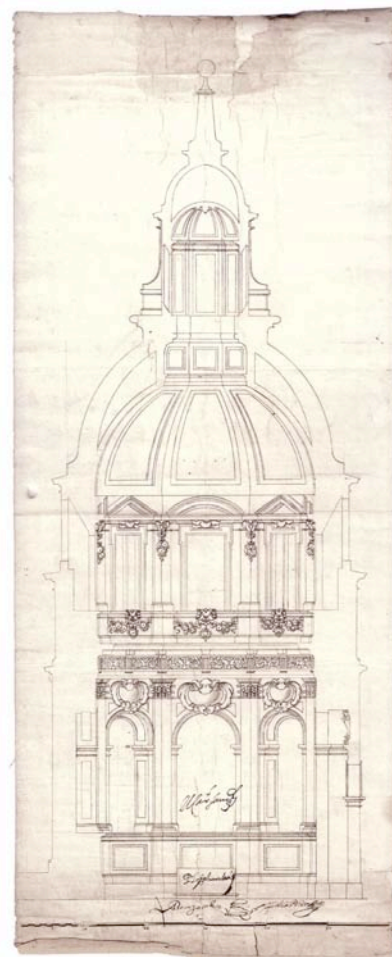




Figs. 102. Andrés de Montoya, Alzado del Ochavo, 1622



Figs. 103 y 104. Toribio González, Alzado del Ocho, h. 1623



Figs. 105 y 106. Pedro de la Torre, Alzado del Ocho, 1652



Fig. 108. Genaro Pérez Villaami (pinxit) y Asselineau et Bayot (lith), *Interior de la capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid*, Siglo XIX, París, Lemercier, BNE (Madrid)



Fig. 109. Retablo de la capilla mayor del convento de Santo Domingo, Espeja de San Marcelino (Soria), fotografía tomada por Carrascosa (h. 1936), Archivo Histórico Provincial de Soria



Fig. 110. Louis Meunier, *La Cárcel de Corte de Madrid*, 1665-1668

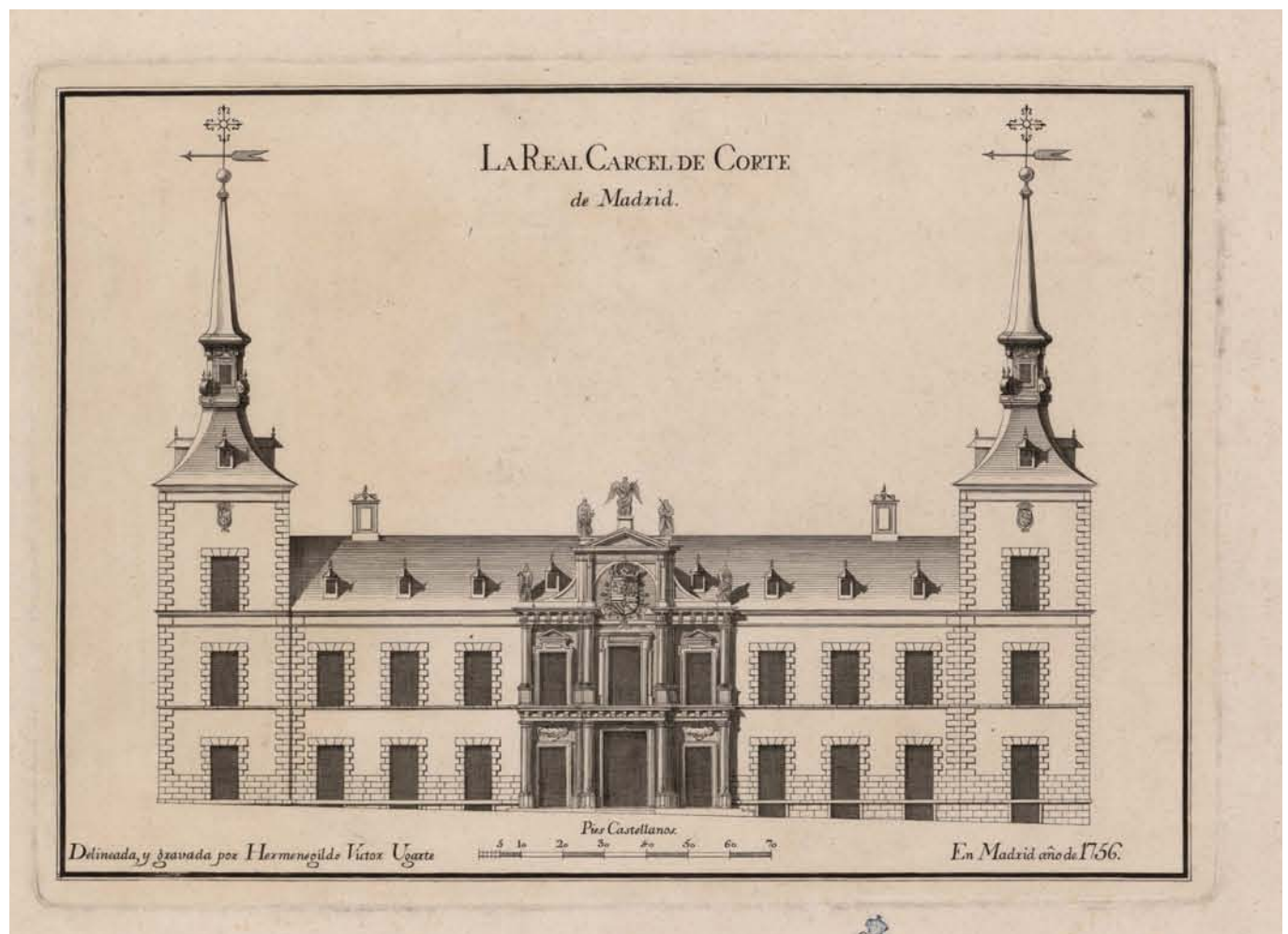
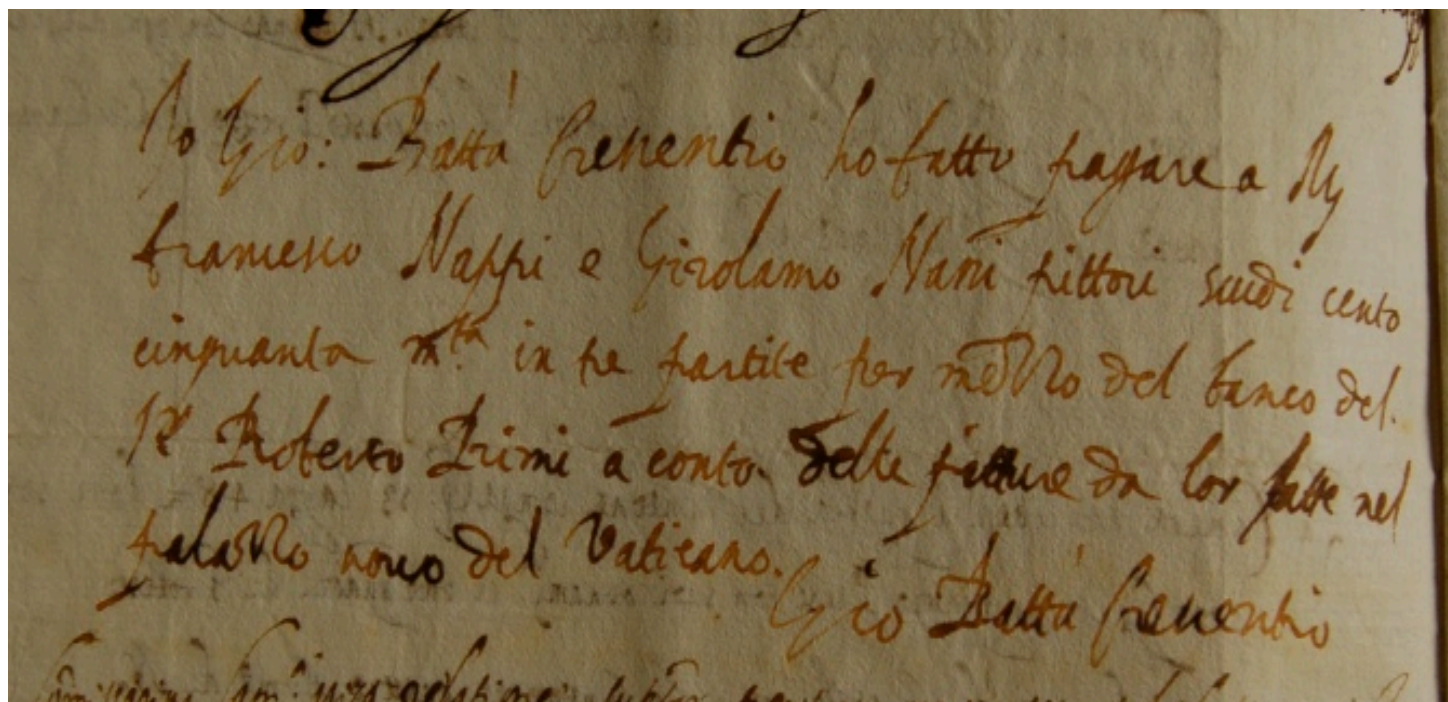


Fig. 111. Hermenegildo Ugarte y Gascón, *La Real Cárcel de Corte de Madrid*, delineada y grabada por H. Ugarte, Madrid, 1756, BNE (Madrid)



Figs. 112 y 113. La Cárcel de Corte, actual sede del Ministerio de Auntos Exteriores



A photograph of a handwritten document in Italian, written in a cursive script. The text is on aged, slightly discolored paper. The handwriting is fluid and characteristic of the 17th or 18th century. The document appears to be a receipt or a payment record, mentioning names like Battista Crescentio, Francesco Nappi, and Girolamo Nanni. It also mentions a sum of 150 scudi and a location in the Vatican. The signature 'Gio Battista Crescentio' is visible at the end of the main text block.

Io Gio: Battista Crescentio ho fatto pagare a My
francesco Nappi e Girolamo Nanni pittori scudi cento
cinquanta m^{ta} in tre partite per mezzo del banco del
P^{re} Roberto Primi a conto delle pitture da lor fatte nel
palazzo novo del Vaticano. Gio Battista Crescentio

“Io Gio: Batt.a Crescentio ho fatto pagare a Francesco Nappi e Girolamo Nanni pittori scudi cento cinquanta m.ta in tre partite per mezzo del banco del P. Roberto Primi a conto delli pitture da lor fatte nel palazzo novo del Vaticano. Gio Battista Crescentio [firmado]”

ASR, Camerale I, Giustificazione di Tesoreria, busta 33, s.f.

